

من إحدى المزوايا



يحيى حقى

هذا الشعر

صفة الفن ، سر خلقته وديمومته ، شرفه وجلده ، انه متبع استلهام لا ينلغ ، من نوره تقيس انوار ، متباينة الطاقات ، لها ماضيات من الألوان ، ثم تعسود تنعكس عليه فيتلالا باطرافها جميعا ، هو حياة وانبعاث ، وفا ووعد ، تمام ونمو ، انه ثبات وتجدد ، امانة وتكشف ، هو تفرد ومشاركة ، نداء ومحاوره ، ما اشبه الفنان بجمرة تثر بالحب والجمال ، يتوهج فيها الحس والاداء ، يتناثر منها شرروناب ، يعقوى الأرض والزمن ، ويقع - لا يهم متى وأين - على حطب يتلقفه ، فاذا سنا ضوئه يخطف الأبصار ، واذا بالناس جيلا بعد جيل تقع أعينهم منه على فضاء متجدد لا ينقطع .

ابلق واعجب مثل على هذا تجده في مقال الأستاذ عبد القفار مكاوى المنشور في هذا العدد ، فهذا رجل من العرب عاش في الجاهلية ، صعولوك ، اسمه مخيف ، اخذ ذات يوم سيفه تحت ابطه وخرج من بيته ، فجاء من يسأل عنه فقامت : لا أدري ، تابط شرا وخرج ، أصبح ثابت بن ماجد بن سفيان لا يعرف منذ ذلك اليوم الا باسم « تابط شرا » خرج ليستطو على قافلة أو حي من الاحياء ، ينقض كالصقر ثم يجرى فلا يلحقه اسرع الخيول ، تهابه الناس اذا انشقت عنه الأرض ودهمهم . بل يهابونه أكثر اذا راوه في مامتهم مطرقا ، فهذا المطرق يرشح سما كما اطلق افعى ينفث السم صل ، لا عجب ان تناقلت عنه الناس اخبارا هي أشبه شئ بالأساطير ، هذا الأمي الشريد له كتاب لا يترك يظالعه ، سطروده نقش الرمال على صفحة البداء ، من فعل الرياح وديب الحيوان والهوام ، يشخص اليها بصره ويعلق بها سمعه ، شديد الملاحظة ، لا تقيب عن عينه ذرة ولا تفوت اذنه نامة ، لم يلتحم احد ملتحمه مثل التحامه بالطبيعة من حوله ، وكما تمت له خبرته بأسرار الطبيعة نقلت بصيرته الى اسرار النفوس ، ولكن لا شأن لهذا كله عنده ، الشأن كل الشأن عنده انه فنان ، لابد له ان يعبر عن نفسه ، فاذا بهذا الرجل الصعولوك الأمي ينطق بشعر يجمع بين بساطة التعبير ودقة الملاحظة ، بين شظف الحياة وقوة العاطفة ، ينظم الراح الانسان وينوح على قدره ، وماذا كانت تغنيه شدة ملاحظته اذا لم يجد في عبقرية لفته - التهمة بانها محدودة - لكل نامة ولكل ذرة لفظا يجندها ويفرقها عن سواها ، لفظالا لكل لون ، بل لكل طيف ، فكان شاعرنا مصور يرسم بالكلمة ومن المعجزات ان بعض شعره ركب الدهر قرابة اثني عشر قرنا ،

وطاف بالأرض حتى بلغ أحد المستشرقين الألمان المشغولين بدراسة اللغات وآدابها ، فتعجب منه قصيدة وترجمها إلى اللاتينية ، وشاء لها حسن حظها أن يقع عليها بصر جوته شاعر ألمانيا العظيم ، فإذا به يدهل لجمال هذه القصيدة وصدقها ، تغفلت معانيها في قلبه ، رغم اختلاف في البيئة والمضارة والمهد بينه وبين قائلها ، فعكف على ترجمتها شعرا بالألمانية ولعل منا كثيرين قرأوا قصيدة تابط شرا ، إن لم يكن قد تلقوها بشعر لشقة اللغة أو باستخفاف أما لسلاحتها أو تراجع دنياها عن دنياها فانهم تلقوها باعجاب مقتصد ، لأن معانيها تبسبو لهم كقطرة من سيل منهمر من الشعر الجاهل ، فلعلهم الآن حين يقرأونها بعد أن انعكست عليها ترجمة جوته يرونها تتوهج بجمال قد متجدد .

وكثير من شعر جوته مستلهم من تراثنا ، ولكنه كان يقتبس أيضا من تراث الإغريق والفرس ، كما ترى في قصيدته وهو يودع حبيبته ، إن كبرياء الصرب والوقوف على الأطلال - ونحن نهزا به اليوم - هو الذي أوحى لجوته وصفه لنفسه وهو يلطف النعم .

وصف لنا جوته نفسه - كما ترى في المقال - مبلغ تأثره واعجابه بقصيدة تابط شرا ، مع أنه قراها في ترجمة لم تغل من أخطاء ، لم ينتبه لها وهو مملور ، فالدم الذي لا يطل أي لن يذهب هذا أصبح في الترجمة دما لا يسكب عليه ندى ، لأن الطل في لساننا هو الندى . لم يكن هم لجوته ترجمة لفظ بلفظ بل البحث في عبقرية اللغة الألمانية وأخيلتها عن مثيل لعبقرية اللغة العربية وأخيلتها ، وانظر إلى وصفه حياة البادية وسير القوافل كيف دفعه - مع التزام المطابقة والصدق - إلى عليه من فكر متركب وخيال ثرى ، كان الساذجة بكرة فجر منها جوته كل طاقاتها الكامنة .

ما أجدرنا أن نقرأ تراثنا ونفهمه ونهتز له ، كما فعل جوته ، وإن صنيعه بقصيدة تابط شرا يثير مسائل عديدة ، فهو رأها مختلفة الترتيب ، واقترح لها ترتيبا جديدا ، ويقول الأستاذ عبد الغفار مكاوي أن في هذا بصرا وشهادة من جوته بالانقصار القصيدة العربية لوحدها ، فالسؤال هو : كيف - إذا صح أنها فئات - أمدته مع ذلك بخيال استطاع بفضله أن يسلك عليه آيساتها في ترتيب منطقي ، أفتكون قصيدة تابط شرا وصلتنا مختلفة الترتيب ؟ هل في القصائد الأخرى التي بين أيدينا - لو أحسن قراؤها وفهمها - دلائل على جنابة الرواية عليها ؟ كيف ننظر - والقصائد مبثورة أجزاءها في مراجع عديدة - ببعضها الأصل ؟ ماهو النهج العلمي الواجب اتباعه في هذا البحث ؟

وستبقى هذه الأسئلة تنتظر الإجابة عنها .

في مبادئ النقد عند العقاد

بقلم: د. شكري محمد عياد

- ٩ -

لا تجعل العقاد ناقدا بالمعنى المعروف . ان المهمة الأولى للناقد بهذا المعنى ، معنى التفسير والتقييم ، هي أن يقترب من العمل الأدبي الذي بين يديه ، والعقاد في هذه المقالات النقدية القليلة لا يفعل ذلك ، بل هو على العكس ، يشد العمل الأدبي إليه . انه يعرض فكرته عما يجب أن يكون عليه الشعر أو الكتابة من خلال مناقشته (ولعل كلمة « المناقشة » نفسها أوسع دلالة مما نريدها هنا) لعمل شاعر أو كاتب . وهذه الظاهرة لا تقتصر على العقاد ، وتفسيرها ليس بالأمر الصعب . ان مجال الخلق الأدبي في أوائل هذا القرن كان محدودا جدا ، يكاد يقتصر على الشعر ، وكانت الفنون الأدبية الرئيسية من قصة ورواية ومسرحية تدخل إلى الأدب الجاد على استحياء ، وفي فترات متباعدة جدا . لذلك كان طبعيا أن ينأى العقاد وأمثاله من قادة الأدب في ذلك العصر عن النقد الأدبي بمعناه الدقيق . لقد كانوا ، بحكم كونهم قادة ، يحاولون أن يفغرو مفهوم الناس للأدب ، وكان المحصول الأدبي فقيرا في أيامهم ، فكانوا إذا كتبوا عن شيء من نتاج الأدباء المعاصرين اتخذوا من هذه الكتابة وسيلة لبيان رأيهم هم في المسار الذي ينبغي أن يتخذه الأدب . وليسست هذه الظاهرة أقل وضوحا عند طه حسين منها عند العقاد ، فكتاب « حافظ وشوقي » لا يضم فقط مقالات طه حسين عن الشعاعين اللذين كانا يتنازعا زعامة الشعر في العقود الثلاثة الأولى من هذا القرن ، ولكنه يضم أيضا آراء طه حسين وتنبؤاته حول حاضر الأدب العربي ومستقبله ومكان كل من الشعر والنثر فيه ، كما يضم تعريفا ببعض الشعراء الفرنسيين وترجمة لنماذج من شعرهم ، توضح مفهوم الشعر الجيد ، الذي يليق بهذا العصر ، في نظر طه حسين .

لم يكن العقاد ناقدا كما يفهم عادة من هذه الكلمة . لقد أصبح العرف العام في استعمال كلمة « الناقد » أنه كاتب يتتبع الانتاج المعاصر له ويتولاه بالتفسير والتقييم ، والغالب أن يكتب مثل هذا الناقد لصحيفة أو مجلة . والعقاد لم يهتم كثيرا بذلك . نعم كانت له بعض آراء في معاصريه دونها في مقالات متفرقة في كتبه الأولى على الخصوص ، كمقاله عن المنفلوطي الذي ذهب فيه إلى أن المنفلوطي « منشيء وليس بكاتب » ، وتفرقة بين المنشيء والكاتب تفرقة تشبه ، إلى حد ما ، تفرقة المشهورة بين النظام والهاجر ، والكاتب الذي نشره عن مسرحية شوقي تمهيدا بعد ظهورها بقليل ، ودل فيه على أغاليط شوقي نحو الشعر ونحو التاريخ ، أكثر جدا مما دل على أغاليطه نحو البناء المسرحي ، ولكن مثل هذه المقالات القليلة



د . طه حسين



مياس العقاد

يصبح ، بدون هذا التصور ، نقدا هزليا جدا . ولا شك أن العقاد كان في طليعة أدباء العربية المعاصرين الذين ساعدوا ليصوغوا هذا التصور خلال أعمال كثيرة إن لم تعد نقدا بالمعنى المتعارف فلا شك أنها في أصول النقد ، وأصول الدراسة الأدبية .

- ٢ -

لا يتفصل فكر العقاد النقدي عن إنتاجه الأدبي الخالق شعرا ونثرا ، كما أن إنتاجه الأدبي الخالق لا يتفصل عن مواقفه من مشكلات عصره ، شأنه في ذلك شأن كثير من الأدباء العالميين ، قديما وحديثا الذين شقوا لأدبهم القومية ، ثم للأدب العالمية من بعد ، طرقا جديدة من خلال أعمالهم الأدبية من ناحية ، ومن خلال مناقشتهم النظرية لطبيعة العمل الأدبي ، أو لطبيعة أنواع أدبية خاصة ، من ناحية أخرى .

لنا تعرف اسم بلزك على أنه أمام الرواية الواقعية ، ونميل إلى أن ننسى أن بلزك كان أهم شراح الرواية الواقعية في المقدمة التي كتبها لمجموعة أعماله « الكوميديا البشرية » ونحدث عن اميل زولا على أنه أستاذ الرواية الطبيعية ونسى

على أن حال الانتاج الأدبي الخالق تغيرت تغيرا ملحوظا منذ أوائل الثلاثينات ، حين ظهرت مجموعة كبيرة من الشعراء الجدد ، احتضنتهم مجلة أبولو وثابر معظمهم على الانتاج والنشر بعد انطوائها ، وحين أخذت أوساط الأدب الجاد تميل إلى الاعتراف بمحمود تيمور وبفن القصة القصيرة من خلال محمود تيمور ، وتناوبت أعمال توفيق الحكيم الروائية والمسرحية تدعم مكان هذين النوعين في أدبنا المعاصر . وهنا تغير موقف طه حسين تغيرا ملحوظا من الأدب المصري الخالق ، وتابع هذا الأدب ، خلال فترات متصلة ، بالنقد الذي لا ينتج أولا نحو بيان رأى الكاتب فيما ينبغي أن يكون عليه الأدب ، بل نحو التفسير والتقييم . فكانت مقالاته عن شعراء الثلاثينات وقصاصي الأربعينات التي ضمتها الجزء الثالث من « حديث الأربعاء » ثم عدد من كتبه الأحدث مثل « الوان » و « خصام ونقد » . ولعل نشاط طه حسين في التعليم الجامعي ، ذلك النشاط الذي لم يكده ينقطع منذ عودته من بعثته في أوروبا ، كان سببا في حديه على هذه الاتجاهات الجديدة ، كما يحلب الأستاذ على تلميذ واعد ، قد يرى من واجبه أن يرشده ويقوم اعوجاجه ، ولكنه يرى واجبه الأول أن يري نفسه ، وأن يري الناس إياه أمام العقاد فكان في هذه الفترة أكثر انشغالا بإنتاجه الخاص من أي وقت مضى . كان لا يزال يقول الشعر ، وكان ينبع العبقريات قد فار بعد أن كتب عبقرية محمد ، ولا شك أنه كان قد غضب لأن شباب أبولو اعترفوا بالاستاذية لشوقي ومطران ولم يعترفوا له باستاذية ، ثم لم تلبث الاتجاهات الاجتماعية التي وضحت لدى كثير من الأدباء والنقاد الشبان بعد الحرب العالمية الثانية أن هيئت إيمانه الراسخ بالفردي فكان في تعليقاته وردوده يصيب تهكمه اللاداع على كل حركة تجديدية .

ماذا إذن نتحدث عن العقاد الناقد ؟ اتنا حين نصله بهذا الوصف نقصد شيئا آخر غير المعنى المتعارف لكلمة النقد . فمع أن الوظيفة الأساسية للنقد هي التفسير والتقييم ، فإنها ليست الوظيفة الوحيدة . إن تفسير عمل ما وتقييمه لا يمكن أن يتفصلا عن تصور ما لطبيعة الأدب وقيمه بوجه عام ، ثم عن علاقة الفترة الحاضرة من الانتاج الأدبي بعهوده الماضية . بل إن نقد الأعمال المفردة



بقائه

التطور السريع لا يكتفى بهذا . انه فكر نقدي مرتبط بالكفر الصريح بالقيم الادبية السائدة في الانتاج المعاصر له . ومن هنا يرتبط هذا الفكر النقدي ارتباطا وثيقا بالخلق الادبي . ان الانتاج الادبي لا يمكن أن يتوقف ، لا من ناحية المنتج الذي تعتمد حياته الروحية الى حد كبير على استمراره ، ولا من ناحية الأديب الفرد الذي تشعر نحو عمله الادبي بما يشبه القسر ، ولكنه قسر لا نظير له في متعته . وبما أن القيم الادبية السائدة تنزل خلال مراحل التطور السريع يعاني معاناة حادة من مشكلة البحث عن قيم جديدة فهل يمكن أن يستغنى في هذا البحث عن فكر نقدي ؟ وهل يمكن أن تقتصر عناصر هذا الفكر النقدي على التحليل والتفسير والتقييم ؟ ان هذه العناصر تخضع لعنصر أهم ، وهو عنصر النظرة الكلية التي تقوم على تصور جديد لطبيعة الادب وعلاقته بغيره من الفنون ، وعلاقته بالنشاط الانساني بوجه عام . فيغير هذه النظرة العامة لا يستطيع الفكر النقدي أن يستبين طريقه وسط ركام القيم القديمة خلق قيم جديدة . وغالبا ما يجتمع الفكر النقدي المستكشف والعسل الادبي الخالق في شخص واحد . فاذا صح أن كل أديب خالق لا يمكن أن يستغنى عن التفكير في الادب الذي ينتجه أي أنه بالضرورة صاحب نظرية ادبية وان لم يكن هو واضعها ، والناقد الاول لنفسه وان لم يسجل هذا النقد ، اذا صح هذا الحكم العام ، وهو صحيح كما يظهر من تتبع الملاحظات النقدية المتناثرة لأى أديب ذى شأن ، فلا شك أن الأديب الخالق حينما تنزعزع حوله القيم الادبية يكون في حاجة الى المشاركة في وضع النظرية والى تسجيل رأيه في عمله أو في عمل أقرب الناس الى طريقه ومذهبه ، وكثيرا ما يكون ذلك في صورة دفاع عن الطريقة والمذهب امام جمهور يتنازعه الذوق المستمد من النظرية القديمة والقلق الناشئ من البحث عن قيم جديدة .

كان العقاد - بلا شك - المنظر الاول للانتاج الشعري لصاحبيه : شكوى والمآزني ، ولانتاجه الشعري هو نفسه ، حين كتب مقدمات دواوينهما ، وحين كتب مقالاته في « الديوان » . وكان طبيعيا أن يتسم بعض هذه المقالات بطابع العنف ، فقد احتاج أصحاب المذهب الجديد أن يثبتوا ، لأنفسهم

أنه لم يكن استاذا لهذا المذهب في الكتابة الروائية بمعنى الصانع الخلاق فحسب ، بل بمعنى المنظر ايضا ، حين كتب كتابه « الرواية التجريبية » . وحين تذكر أسماء الشعراء الرومنسيين في الادب الانجليزي ، يذكر اسم « وردسورث » و« كولريج » ولكن قلنا تذكر مقدمتهما لديوان « هاجز غنائية » التي كانت أول عرض وأجزاء وأوصاف وأدق ، لمطالب الرومنسية الانجليزية .

والأمثلة أكثر من أن تحصى ، ولكننا بحاجة الى أن نذكرها بين الحين والحين لتبين قيمة هذا النوع من الفكر النقدي وبخاصة في مراحل التطور السريع التي يتشكل فيها مفهوم جديد للادب ووظيفته . ان وظيفة الفكر النقدي خلال هذه المراحل تختلف اختلافا غير يسير عن وظيفة النقد الاكاديمي الذي يستقرى خصائص الأعمال الادبية الجيدة من خلال الدراسة والتحليل لعدد من الأعمال المجمع على جودتها ، كما تختلف عن وظيفة النقد التخصص في الصحافة الادبية ، الذي يتتبع الأعمال الادبية المعاصرة ويحللها ويقيسها بمقاييس الجودة المستمدة من النقد الاكاديمي ، أو على الأكثر يرصد ما فيها من مخالفة للمقاييس المسلم بها ويفسر هذه المخالفة ويبين قيمتها ، ان كان الناقد قادرا بصيرته أو ثقافته على الشعور بتغير القيم في مجتمعه . ولكن الفكر النقدي في مراحل

والآن ما خلاصة الفكر النقدي عند العقاد ؟
لقد أجمل هو وصاحبه المازني مذهبهما الأدبي
- في مقدمة كتابهما « الديوان » سنة ١٩٢١ - في
أنه مذهب عربي عصري إنساني : عربي بلفظه ،
عصري بطابعه ، إنساني بروحه . وإذا أردنا
تفصيلا لما كتبه العقاد حول ذلك العهد ولسنوات
كثيرة بعده وجدناه يربط الشعر بالشعور ،
وبالموسيقى ، وبالرقص ، فهو في أصله تعبير عن
نفس الإنسان ونظرتة إلى الوجود ، وإحساسه
بالعصر . وإذا خرج الشعر عن هذا التعبير لم يكن
شعرا ولم يكن صاحبه شاعرا بل نظاما . وقد
كان الشعراء العرب القدماء شعراء حقا إذ كان
شعرهم تعبيراً عن نفوسهم وعصرهم ، ونحن
نستمتع بشعرهم على بعد الزمن واختلاف البيئة
لأنه يبعد عن حقيقة الشعور ، ليس صدق التعبير
هذه الشفافية يجعل له جانباً إنسانياً يعلو عن
المضي والبيئة . ولكن شاعرنا إذا نطق فردد
معانيهم وتشبيهاتهم في الوصف أو الغزل أو
غيرهما كان مجرد صانع ، مهما تبلغ براعته في
وصف الكلام . إن الشاعر الصانع يحسب المعاني
شيئاً يحفظ ويردد ، والتشبيهات زينة تجتلب
وتلصق بالمعاني ، فيبعد بذلك عن حقيقة الشعر ،
لأنه يبعد عن حقيقة الشعور ، وليس صدق التعبير
عن العصر أن يصف الشاعر المعاصر القطار
والطائرة ، بدلا من الناقة والجمال ، ويظل مع
ذلك دائرا في نطاق الإحساس البدوي بالناقة
والجمال ، فمرد الشعر في النهاية إلى الشعور .
والتشبيه الجميل ليس هو التشبيه الذي يخلب
الحس بصورة الشكل واللون ولكنه التشبيه
النابع من الشعور . والموضوع الشعري ليس هو
الموضوع الذي ألف الشعراء التغني به ولكنه
الموضوع الذي يقع عليه حس الشاعر قراء جيلا .
ويصرح العقاد بأن الجمال صفة يخلعها الإنسان
على الموضوع ، وليس صفة في الموضوع نفسه .
الشاعر إذن يعطي الشعر من نفسه وعصره ،
وإن أخذ اللغة من سابقه . على أن اللغة نفسها
تمر بتعديل كبير على يدي الشاعر الذي يريد أن
يصدق مع نفسه . ولا شك أن العقاد لم يكن
يجعل أن تقليد لغة الطفل في هذه الكلمات .

أولا وللناس ثانيا ، أن مفهوم الشعر عندهم يختلف
اختلافا أساسيا عن مفهومه عند معاصريهم ،
وخاصة أولئك الشعراء الذين اعترف لهم بزعامه
الشعر في ذلك الوقت . كانوا بحاجة أن يشتوا
ذلك لأنفسهم أولا ، قبل غيهم من الناس ،
لأنهم لو لم يؤكدوا هذا الاختلاف نظريا لصعب
عليهم في الممارسة العملية لقرض الشعر أن
يتحرروا من القوالب الشعرية القديمة ، ويخلقوا
لغتهم الجديدة . ثم لما خفت حدة المعاناة الأولى
أصبح في مقدور العقاد أن ينظر إلى الاختلاف
نظرة أهدأ ، تلك النظرة التي يمثلها كتابه
« شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي » ، هذا



مطران خليل مطران

الكتاب الذي يمكن اعتباره تفسيراً للأنماط الشعرية
السائدة في الجيل السابق للعقاد ، في ضوء
طريقته هو ومذهبه ، بقدر ما كانت المقدمات
والمقالات الأولى إعلاناً لطريقته ومذهبه بالقياس
إلى الأنماط الشعرية السائدة في الجيل السابق
له . وفيما بين هاتين النقطتين كان على العقاد ،
كغيره من المجددين في أوائل القرن أن يربط
المذهب الجديد بحلقة ما في التراث . وكانت
هذه هي وظيفة الدراسات الأدبية المتناثرة في
مجموعات مقالاته الأولى ، والتي بلغت قمتها في
أثره الجليل « ابن الرومي : حياته من شعره » .

البلا البلا البلا ... ياما أحلا سلب البلا

شيء بعيد كل البعد عن اللغة التي ألف الناس أن يقرئوها في الشعر ولكن هل الكلمات تعتبر بذاتها جميلة أو غير جميلة ؟ انه يمثل في مقدمة ديوانه «عابر سبيل» بهذه العبارة : « أنا حاضرة اليوم » يقول : اذا كتبتها معشوقة الى عاشق حملت اليه من القرحة والشوق ، وأشاعت في نفسه من الأمل واللذة ، ما تضيق عنه أشعار العبريين ورسائل البلاغ ، وهي بعد من أفقه الجمل التي يتألف منها الكلام المركب المفيد ، وليس في وسع تلميذ يتدرب على تأليف الجمل من مبتدأ وخبر أن يأتي بآلفه منها في الكلام . »

صدق الشاعر مع ذاته ، اذن هو الفصيل في قيمة شعره ، هو الذي يجعل شعره ، مؤثرا فنيا ، فتحكم بأنه شعر جميل . على أن العقاد ، فيما أظن ، لم ينته مع نفسه الى رأى في قضية الصدق هذه . وانها لقضية بالغة التعقيد والعسر . اننا لا ندرى ، في كثير من الأحيان ، ان كنا صادقين أو كاذبين في التعبير عن أنفسنا ، فما بالك اذا كان التعبير مداره هذا الاحساس المرفح ، الاحساس بالجميل ، ووسيلة تلك الوسيلة الرواغة المتغلطة ، الكلمات ؟ يبدو لي أن العقاد ،



عبد القادر المازني

من كلامه عن الشاعر الذي يغيب في عاطفته ، والشاعر الذي يلوح لك وجهه بين كلماته ، في مقدمة ديوان المازني ، الى الفصل الذي عقده عن الصدق الفني في كتابه شاعر الغزل ، وربما من أول حياته الواعية الى آخرها ، كان يبحث عن حل لهذه المشكلة . ولا تبدو هذه الحيرة في فكره النقدي فحسب ، ولكنها تبدو منعكسة بوضوح تام ، وبصورة تكاد تكون مؤسسية ، في شعره نفسه . لقد كان العقاد ، بلا شك ، قادرا على الحس الجمالي ، الحس الشعري الصادق : تشهد بذلك قصائده نه خالمة مثل « القصة الباردة » و « بيجو » وغيرها . ولكن أتراه كان صادقا في قصيدة مثل « كواء الشياپ » ، ومثلها كثير ؟ أو قلها : أتراه كان شاعرا في مثل هذه القصيدة ؟ أظن أن معظم قراء شعره حريون أن يترددوا ، على الأقل ، قبل أن يجيبوا بالإيجاب . ولعل جانباً كبيراً من السر في فشل هذه القصائد يرجع الى أن معيار « الصدق » الذي اتخذته العقاد شعاراً وبداً عنده نوعاً من الاعتداد بالذات ، كان معياراً حذافاً . ليكون الصدق الفني ، كما أراد العقاد صدق الشاعر في التعبير عن مزاجه وطبيعته ، وان لم يكن صادقا فيما يرويه من الوقائع ، أو عيته الصناعية في بعض الأحيان ، فادخل في الكلام مالا يعبر عن حقيقة مزاجه وطبيعته . ولكن أتي للشاعر أن يظن الى أن موضوعه الشعري يعبر عن مزاجه وطبيعته ؟ هل يترك نفسه للإلهام الغريزي ، هل يكون صادقا فقط عندما يغيب في عاطفته وهو ينظم شعره ؟ اليس في الشعر جانب كبير من الجهد يتمثل في تلك الصناعة الشعرية التي يتفاوت فيها الشعراء ، مهما يكن حظهم من الصدق الفني ؟ ولعل الأمر الذي ظل يحير العقاد ، وان لم يصرح به ، فما أظن أتي وقمت عليه في شيء من كتاباته ، هو أن الشاعر ، بل الانسان عامة ، يلقي كثيرا من العناء في اكتشاف ذاته ، أي مزاجه وطبيعته ، ثم يلقي بعد ذلك ، أو خلال ذلك ، عناه أشد في المطابقة بين هذه الذات وبين الوقائع التي يخلقها أو يعيشها ، ويموت آخر الأمر وهو لم يهتد الى أكثر من مصالحت أو فروض ، يختلط فيها الصدق بالكذب ، والوقائع بالأوهام .



عبد الرحمن شكرى

على العكس ، لقد كان طابعه التشاؤم الشديد ، كما يظهر بوضوح صاخر في الأعمال الأولى للثالث : شكرى والعقاد والمازنى ، فقد كان الأدباء الفرديون يلجأون الى ذواتهم فرارا من عالم محطم ، وفى عيولهم سرور الخراب والدمار .

ومع مر السنين ، وتحقيق بعض المكاسب المادية ، تحولوا الفرديون المتشاؤون الى فردين متفائلين . لقد كان العقاد يقول فى مقدمة ديوان المازنى :

« ان كان هذا العصر قد هز روائد النفوس ، وفتح أغلقتها .. فلقد فتحها على ساحة من الألم تلغى المثل عليها بشواطئها ، فلا يملك نفسه من التراجع حيناً ، والتوجع حيناً ، وهو عصر طبيعته القلق والتردد ، بين ماضى عتيق ، ومستقبل مريب . وقد يمدت المسافة فيه بين اعتقاد الناس فيما يجب أن يكون ، وفيما هو كائن .. والشاعر بجبلة أوسع من سائر الناس خيالاً ، فائتل الأعلى أرفع فى ذهنه منه فى أذهان عامة الناس .. فلا جرم ان كان الشاعر أظفن الناس الى النقص ، وأكثرهم سخطا عليه . »

فها هو ذا يقول فى مقدمة ديوانه « عابر سبيل » :

« فان كنا لا نصدق بواق فلنصدق بالبيوت ، وان كنا لا نصدق بالأبطال فلنصدق

- ٤ -

كانت «الذاتية» أو الفردية « هى أساس العمل الفنى كله عند العقاد . وكان الايمان بالذاتية أو الفردية يلخص كل طموح العصر الذى سلبخ العقاد شبابه تحت ظلاله . فالحرية الفردية كانت أساس المطالب الدستورية التى حبلها متقفو الطبقة المتوسطة . واستقلال الفرد كان أساس التخلص من المواضيع الاجتماعية الجامدة والنفاق الاجتماعى ونشاط الفرد فيما ظل ردحا طويلا من الزمن يسمى بالأعمال الحرة كان الأمل الذى وضعته الطبقة المتوسطة نصب عينيه ولوحت به لجماهير الشعب على أن فيه نماء الثروة الفردية والاجتماعية .

وفى الوقت نفسه كان مبدأ الصديق الفنى الذى يقوم آخر الأمر على الفردية هو السبيل لتحرر الأدب العربى من القوالب المحفوظة واقتحام ميادين جديدة للتعبير عن حياة جديدة ، متحققة أو مأمولة .

على أننا يجب ألا ننسى التأثير الأوروبى ، وهو ، فيما يبدو لى ، تأثير مزدوج : فمن ناحية كانت الفردية هى طابع الديمقراطية الغربية ، التى كانت فى ذلك الوقت ، فى أوج ازدهارها . وكانت تتمثل فى القسم الأكبر من الفكر الفلسفى والانتاج الأدبى والأعمال النقدية التى اطلع الأدباء العرب ، واعترفوا بتفوقها ، ومالوا الى محاكاتها ، حتى قال العقاد عن جيله : انهم يشعرون شعور الشرقى ، ويمثلون العالم كما يتمثله الغربى .

على أن الاتجاهات الفكرية لا تنتقل الا اذا كانت النفوس مستعدة ، بتأثير البيئة والظروف التاريخية ، لتقبلها . وهكذا تقبل المفكرون العرب المذاهب الفردية الغربية لأن العالم العربى كان مضطرا لمناجزة الغرب بنفس سلاحه . لقد تجاوزت المنظمات الاجتماعية التقليدية تحت ضربات الاستعمار الغربى ، فلم يبق الا الايمان بالفرد : فاذا استطاع الفرد أن يثبت قوته وقبدرته واستقلاله فان سقوط المنظمات الاجتماعية التقليدية لا يمكن أن يعنى الفناء التام .

وهكذا كانت المذاهب الفردية ، من الناحية الأخرى ، تمثل ملجأ وملذا للمفكرين والأدباء العرب . ولا يعنى هذا - اطلاقا - أن التعبير عن المذهب الفردى فى الأدب كان تعبيراً متفانلا . بل

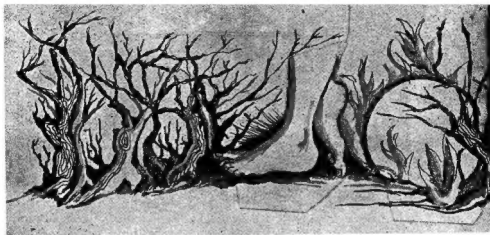


سفنى أقلعت

للشاعرة: محمود حسن إسماعيل

سُفْنِي أَقْلَعَت !!
فلا تسألوني ، في دروب العُباب : أَيْتَانُ تُغْضِي ُ
مثلما تشهقُ الدَّمْعُ دَعْوِي ،
أَذِفُ الدَّرَمَ من بَقِيَّاتِ وَمُغْضِي
لا فراقٌ ، ولا وداعٌ !
ولكن رِجْلَةً ، من ضَفَافٍ يُغْضِي لِغُضِي !
لا شراعٌ ، ولا سَفِينٌ !
ولكن زورقٌ ، من مِاءِ رُوحِي لأَرْضِي !
أَطْلَقْتُهُ الْأَحْزَانُ من كُلِّ شَطٍّ ،
زائرًا ، يوقظُ اللَّهَبَ وَيُغْضِي
ويُلْبِقُ الرَّمَادَ لِشِرَاقَةِ الرُّوحِ ،
وَيَسْتَسْلِقُ نَارَهُ . ثُمَّ يُغْضِي ..
كَاغِرٌ بِالْوُقُوفِ ، يَتَّصِلُ دَرْبِي فِي مَسِيرِي ،
وَسَجْدَتِي فَوْقَ رَقْمِي !! ..
أَنَا مَلَأْتُهُ ، وَحَادِي خَطَاهُ

وَأَنَا مَوْجُهُ ، وَعَانِي دُجَاهُ
وَأَنَا فَجْرُ حُلْدِيهِ ، وَكَرَاهُ
وَأَنَا نَفْثَةُ حَبَابِهَا هَرَاهُ
فَانْزِلِي ..
بِمَا تَعْدَتْ رُؤَاةَ أَنْفِي بِمِرَّةٍ ..
.. ثُمَّ أَمْضِي !!
سُفْنِي أَقْلَعَت .. وَمَا كُنْتُ فِيهَا ،
إِنَّمَا كَانَ سَبْحُهَا فِي عُرْوِي ..
تَمُخَّرُ الْمَوْجَ ، وَهُوَ قَلْبِي ،
وَيَتَجَنَّبُ زَيْبَ الرِّيَاحِ ، وَهُوَ طَرِيقِي ..
وَتَشْقُ الْعِبابَ هَاتِكَةً الْحُجُبَ ،
لِرَعْدِي ، وَعَصْفَرِي ، وَبُرُوقِي ..
سَمِعْتُ من وَقُوفِهَا فِي الْكَرَى الدَّاجِي ،
فَخَاضَتْ بِالرُّوحِ غَيْبَ الشَّرُوقِ ..



سَقَى أَقْلَمَتْ ..
وَكُنْتُ وَدَاعًا وَلَقَاءَ مَا بِمَسْفُةٍ عَيْنٍ ..
وَفَضَاءٍ يَحْدُ مِنْهَا ..
لَيْسَ نَارَهَا مَانِشَاءً مِنْ نَارِ كَوْنِي ..
حَبَلْتُ خُفَّةَ الْإِبَاهِ ، وَعَضُّ الْعَارِ ،
وَالْأَعْوَرُ مِنْ صَدَايَ الْمُرْنِ ..
ثُمَّ سَارْتُ ، وَلَسْتُ فِيهَا ،
وَلَكِنْ .. كُلُّ مَا فِي كَيْبَانِهَا فَرَمَنِي ..
فَرَمَنِي مِنْ وَجْهِ الَّذِي فَرَمَنِي
طَائِرِي .. وَالْحَيُّ إِلَى الشَّرْبِ غُصْنِي
فَرَمَنِي مِنْ سَمْعِي الَّذِي كَانَ نَائِيًا
لِصَلَاةِ الضَّحَى بِمَحْرَابِهِ فِيَّ
فَرَمَنِي ذَاتِي الَّتِي ..
أَمَ .. لَنْ تَرْجِعَ ذَاتِي ،
إِنْ لَمْ يَرَأَ اللَّهُ سَقَاتِي !!

تَنْفُضُ الْأَمْسَ مِنْ شَرَاخٍ ،
عَلَيْهَا مَلَّ تَهْوِجَةُ الْفَضَاءِ الْعَتِيقِ ..
وَتَنَادَى الْغَدَا الْبَعِيدَ ،
وَلَوْ كَانَ بَازَالَهُ ذُبِيجَ السَّمُوقِ !
انْظُرُوا هَذَا تَحِيدُ فِي لَحْجَاهَا التَّشْوَانِ ،
سَكْرَتِي ، تَحْدَرُ وَهَمُّ الرِّحْقِ ..
نَظَرْتُ !! ثُمَّ أَطْرَقْتُ !! ثُمَّ سَارْتُ !!
مِثْلَمَا انْتَهَارَ عَاصِفٌ فِي حَرِيقٍ ..
حُرَّةٌ .. لَا تَرِيدُ شَعْلًا ..
وَلَا تَنْشُدُ بَرًّا .. يَرِيدُ وَادَّ الْخُفُوقِ ..
أَذْهَمَتْهَا جَنَائِزُ الْمَوْجِ ..
فَارْتَدَّتْ ، .. وَقَالَتْ لِكَاسِهَا : لَا تَنْفِيقِ
وَأَسْخَرِي فِي الرِّفَاتِ ، وَالْمَوْتِ ،
وَأَسْقِ ثَاكِلَاتِ الرِّيحِ تَرْجُحَ الْغَرِيقِ !!

الحريقة المروسة

يقام : صلاح عبد الصبور

أبو العلا، المعري - عندي - سيد شعراء العربية غير منازع • شاعر مصلح الضمير والوجدان ، ملتهب الفكر والخطر • لا يعنيه أن يجمع مالا أو ينال إلى غنى بقدر ما يعنيه أن يعمل مسئولية هذا الكون ، بارضه وشرائعه ونواميسه وأهله ، على كاهليه الناحلين ••

وقراءة أبي العلا ، تكشف لنا مرة بعد مرة - شأنها شأن كل قراءة جيدة لعمل عظيم - عن أعماق خصبة ، وثراء متجدد • وقد توقفنا دون هذه القراءة صعوبة قاموسه اللغوي تارة ، أو ولعه بالمجانسة والتحسين تارة أخرى • ولكن لنلحظ أننا إذا ، رجل يعبد فنه الشعري ، ويراه هو العمل المجدى الوحيد الذى يستطيع أن يفعله إذ حرم نعمة البصر ، واذا وهب الحياة فى عصر مضطرب مختل القيم والموازين ••

وقد سبق استاذنا الدكتور طه حسين الى تقديم نماذج من باب الهمزة عند أمير العلا ، مقدما بين يديها شرح ثرى آية فى شاعريته وانارته للنص • وساجعل جهدى فى هذه اللصوص أن أقدم مختارات من أبواب أخرى • عند أبي العلا، محاولا أن أعلو إلى الألفين الكريمين أفق أبي العلا ، حين أنشأ ديوانه الفريد « لزوم مالا يلزم » وأدى طه حسين حين كتب كتابه « صوت أبي العلا » •

- ٩ -

الموت ! ما أصعب مسلكه ، وما أشق الطريق اليه ، وكأنه المجد يسمى اليه من يطلبه فتلقاه من دونه شدائد وأهوال • ليس الموت نظير الحياة ولكنه قمتها ، لأنه راحة للجسم من تعبته ، وراحة للروح من أحمالها ، فى الموت نتفرق أجزاء ، ذراع هنا وقدم هناك ، وكأننا كنسا نحمل هذه الأعضاء اتقلا على روحنا ، فيخف عندئذ حملنا ، وتحرر خطانا :

يدل على فضل الممات وكونه راحة جسم أن مسلكه صعب

الم تر أن المجد تلقاك دونه شدائد من أمثالها وجب الرعب

إذا التزقت أجزاءنا حتى نقتلنا ونجعل عبثا حين يلتشم الشعب



د . طه حسين

والمجنون ، ويحمل في متاع البيت من مكان
لكان ، وتغرب عن وطنك وبيتك .

انى أسخر منك ، حين تصرخ : واه لك فى
عربتك أيها الانسان الاناء .

لعل أناسا فى المعاريب خوفا
بأى ، كناس فى المشارب اطربوا

اذا وام كيدا بالصلاة مقيما
فتاركها عمدا الى الله اقرب

فلا يمس فخارا من « الفخر » عائد
الى عنصر الفخار للنفع يضرب

لعل اناء منه يصنع مسرة
فياكل فيه من اراد ويشرب

ويحمل من ارض لاخرى وما دوى
فواهى له بعد اليل يتسرب

- ٤ -

يقولون لك : اكرم صديقك . ولكنى اقول لك
اكرم نفسك أولا . فنفسك اولى بان تكرمها ،

لا تكرمها بان تخضعها للطببات ولكن اكرمها بان
تصحبها بالطببات . عودها الصدق والشرف

وطيب السبيل والقصد . . اجعل نفسك نفسا
كرمة

ذلك مالا يدريه أحد سواء اكان معدما لا يملك
الا اسما له او ملكا مختليا خلف أستاره .

أه لو كان ذلك النجم الناظر الينا من عل ، او
اليدى المنير الكاشف للدنيا ، لو كانا يعقلان

لتعجبا من فعالنا أشد العجب ، ولظلا ضاحكين
ساخرين أسفين الى الأبد .

اذا كان اكرامى صديقى واجبا
فاكرام نفسى لا محالة اوجب

واحلف ما الانسيان الا ملام
أخو الفقر منى والمليك المحجب

أيعقل نجم الليل او بدو تمه
فيصبح من العالنا يتعجب

- ٥ -

بنو آدم جسموم وسحن مزوقة ، ولكن
لا يستطيع لذى القلب السليم أن يتذوقهم . لا

يعرفون الفضيلة لذاتها ، ويأتون الخير أحيانا
لأن

تلوم الدنيا ولو أنصفت لما لمت الا نفسك . هيب
الدنيا فتاتجميلة تسمى البصائر والايصار بجماها
والجميلة كثيرة العشاق ، فهل عليها ملام ان جفت
عاشقا وصفت لعاشق . اتحمل الدنيا وزر جمالها
لم يحل العاشق وزر تدله وذهاب عقله .

ويقولون ان الجسم يقنى وتبقى الروح لتسكن
جسما آخر ، ترتقى الروح الحرة ، وتهبط
الروح الخاطلة ، وما أنت ذا تخشى الموت لأنك
حين كنت فى الدنيا لم تكن منصفيا متخلصا
الى الله ، بل كنت معذبا بحبال مطامعك . .
لا تخشى ولا تخف ، فهب روحك تتعذب بعد موتك
الا يكفيك أن الموت قد رفع عنك عناء الجسم
وعذابه وأسقامه :

نفت على الدنيا ، ولا ذنب أسلفت
اليك ، فانت الظالم المتكذب

وعبها فتاة ، هل عليها جناية
بمن هو صب فى عواها مصب

وند زعموا على النفوس بواقيا
تشكل فى اجسامها وتهلب

وما سمى فى أيام عيشك منصفيا
ولكن معنى فى حياتك تهلب

ولو كان يبقى الحس فى شخص ميت
لايت ان الموت فى الغم أصعب

- ٣ -

هى مجرد اصوات ونبرات . صوت ذلك
الخطيب الذائق اللسان يذكر عذاب النار ويذكر
الناس به من فوق منبر المسجد او من جوف
محرابه ، وصوت ذلك الغنى حين ينطلق فى
مشرب الخمر يلهج بالحلب والصفاء وقلبه منها
براء .

لا تغلثنى اغلو فى القول ، فكم نرى فى زماننا
من قوم يصلون ليحسن مرآهم فى عين الناس
ويتحينون غفلة منهم فيكيدون لهم . وهؤلاء لو
انصفوا لتركوا الصلاة والكيد معا .

واراك كثير الفخر كأنك لم تعرف أنك جبلت
من طينة الفخار ، وأراك خليق بان تعود اليها
وقد يصيح رأسك اناء ياكل فيه الطفل والمريض

يعقبه الخير من نفع - ولعل الجبر الملقى في
الصحراء عندئذ أفضل منهم ، فهو لم يذهب
بالمقل ، ولم يشقف بالشرائع ، ومع ذلك فهو
لا يظلم ولا يكذب .

يضمن مرأى لبني آدم
وكلهم في اللوق لا يعذب
ما فيهم بر ولا ناسك
الا الى نفع له
أفضل من الفضل صخرة
لا تظلم الناس ولا تكذب

- ٦ -

قد اخترت بين الناس طريقي ، ورضيت به
ورضى أصحابي ، فانا عنهم في عزلة ، فان كنت
بينهم فانا مثل الزق أو الاناء يسعيني الساحب
حتى يلتفع بما عندي ، فان أدرك غايته تركني
ملقى بينهم ، ساحب الوجه ، منكفئا على نفسي .
ذلك هو طريقي ، وهو طريق واسع واضح .

هنا طريق للهدى لاحب
يرضى به المستحب والصاحب
اهرب من الناس فان جنتهم
فمثل سلب جره الساحب
يتلف الناس بما عنده
وهو ملقى بينهم ساحب

- ٧ -

لقد أوشك الناس أن يخدعوني عن نفسي ،
فظنوا بي خير الظنون ، ووهمني ميسور الحال ،
سليم الدين ، وافر العلم . وكل تلك أشياء قامت
بينى وبينها حجب وأستار . فكل منأ خادع
ومخدوع ، وقد خانى الفهم وخانهم .

لقد ضاق جسمي الساحل بهذه الحال ، فلن
يضمه ويربحه الا الهلاك ، الذى يخفق عنده
الصوت ، وتموت الكلمات الخادعات المخدوعات

من لى الا اقيم فى بلد
أذكر فيه بغير ما يجب
يلفن بى اليسر والديانة والمأ

م ، وبينى وبينها حجب
أقررت بالجهل واتمنى فهمي
قوم ، فأمرى وأمرهم عجب
والحق انى وأنهم هدر
لست نجيبا ، ولا هم نجب
والحال ضاقت عن ضمها جسمي
فكيف لى أن يضمه الشجب
ما أوسع الموت يستريح به الجسم
م العسنى ، ويغفل اللجب

- ٨ -

يرتابون فى الله لأنه احتجب عن عيوننا ،
ويغلون فى الريبة طبعاً جذبوا اليه . والمرتاب
والمؤمن كلاهما لا اختيار له فى رأيه ، ولا مخرج
له منه . وهل تعلم شيئاً علم اليقين حتى تفصل
فى هذا الأمر برأى . هل يعلم المر والجلو سر
مرارتها وحلاوتها .

أنا لا أعلم ، ومن قال انه يعلم فأجهوه بكذبه .
الله لا ريب فيه ، وهو معتجب
باد ، وكل الى طبع له جذبا
لا يعلم الشرى ما ألقى مرارته
اليه والأزى لم يشعر وقد عذبا
سألتهمونى فاعيتنى اجابتنكم
من ادعى انه دار فقد كذبا

- ٩ -

لا تتشام ولا تتفصل ، تحزن وتتوجس الشر
ان طرق سمعك صوت غراب يعنب أو تفرح ان
طرق سمعك لفظ عابر فيه ظلال الخير فتنسبه
الى حالك وتطمئن به النفس الجزوع . ان صروف
الحياة لأشد فظاعة من التفاؤل والتشاؤم كليهما لو
فقدت اللب وجانبت العقل . أما اذا تفكرت فى كل
الامور فakra لا يمازجه الفساد فسيهون عندك كل
ما تاتى به الحياة ، وستهدأ نفسك حين ترى أن
جد الحياة ولعبها سواء .

ماذا تحمل من هم . أهوهم الحب والعصوبة .
الا ترى أن الفوانى ووصلهن دمي وخيال . أم
هوهم الفنى والثروة حتى يمتد جسمك ويربو

فينقل على حامله الى القبر ، ويزيد تمب الحفار
واللحاد .

لا تفرحن بقال ان سمعت به

ولا تطلع اذا ما ناعب نعبا

فالخطب افزع من سراد تاملها

والامر ايسر من ان تضمر الرعبا

اذا تفكرت فكرا لا يمازجه

فساد عقل صحيح كان ماصعا

فاللب انصح اعطى النفس فترتها

حتى تموت ، وسمى بعدها لعبا

وما الفواني الفوائد في ملاعبها

الا خيالات وقت اشبهت لعبا

زيادة الجسم عنت جسم حامله

الى التراب ، وزادت حافرا لعبا

- ١٠ -

اذا كنت مؤمنا بالله ، مجتهدا في مرضاته ،

فلا تشكك المقادير ، ولا تجزع لتصاريف الايام ،

فهو قد قضى وقدر لأمرك اراده ، واعلم ان حبل

حياتك موصول بعروة أيام صباك ، فإذا انقضت

تلك الايام تطلع الحبل ، وهوت أيامك إلى الأرض .

اذا شئت أن يرضى سبحانه ربها

فلا تمس من فعل المقادير مقصبا

وما كان حبل العيش الا معلقا

بعروة أيام الصبا فتقفبا

- ١١ -

... ومنعوه لبيتهم تابوتا من الخشب ودسوه

في التراب ضيقا كئيبا ، ولو أنصفوا لتركوا

جسمه للتراب الذي صيغ منه ، فهو أوفى صاحب

وأنس خليل .

دعوايتكم يمد الى منيته ، ودعوا المطر يسقى

ترابه كما يسقى تراب الأرض . واستسقوا له

الغمام فقد تمت الدورة ، وبلفت الحياة غايتها

حين عادت الى مبتدأها .

قد يسروا لدين حان مصرعه

بيتا من الخشب لم يرفع ولا رجا

يا هؤلاء اتركوه والثرى ، فله

انس به ، وهو أولى صاحب صبا

وانما الجسم ترب بغير حالته

سقى القمام ، فاستبقوا له السجا

- ١٢ -

لو تبموا خطاي ، لهديتهم الى طريق الحق ،

واخشي أن أكون قد غلوت في القول اذن فلاقل

أني ضمن لهم بأن أهديهم الى أقرب الطرق الى

الحق ، وما ذلك الا لاني قد طعنت في السن ،

وطالت صحبتي للزمان حتى خلصت من كل

رغائب النفس ، وحدهتني التجارب فادركت

مكونها . ورأيت عندئذ أن بلوغ المآرب أمر

عسير ، وأتاك اذا لم تستطع أن تحصل على الكل ،

فمن الأكرم أن تستغنى عن الكل .

لو اتبعوني وبعهم لهديتهم

الى الحق أو نهج لذلك مقارب

فقد عشت حتى ملني وملته

زمانى ، وناجنتي عيون التجارب

وما للفتى الا انفراد ووحدة

اذا هو لم يرزق بلوغ المآرب

- ١٣ -

لقد انقطع ما بيني وبينكم أيها الادباء

والشعراء ، فقد استهوتكم زخارف القول من

قديم ، فلهجتم بالفاظكم الحافطة الجوفاء كأنها ملين

الذباب ، بل أنتم وبخاصة شعراؤكم ذئاب

تتلصص وما أدوات فتكها الا ألفاظ مديحها

وعجائنها للاترياء والاقوياسادة الدنيا . لقد

عرفتكم فلن اتفق أيام شيبى في طريقكم الخاسر

كما أضمت أيام شيباى ، اذ انكشف عنى الجبل

والجباله وسقط الهديان عن لفتى .

بنى الاداب غرتكم قديما

زخارف مثل زخرفة الذباب

وما شعراؤكم الا ذئاب

تلصص فى المناجج والسباب

أذهب فيكم أيام شيبى

كما أذهبت أيام الشباب

ذرونى يلفقه الهديان لفتى

واغلق لتحصام على بابى

- ١٤ -

قد تقول لي أنك برئ مما أصاب بني الإنسان
من قساة ، وما ركب في طبيعهم من سوء ، ولكن ،
مهلك ، فليست إلا شبيها من الأشياء لكل من
خلق الله ، ولم يفرّد بصفاته أحد إلا الله .

إن السوء لدرجات متفاوتة ، والغباء لأرض
مشتركة بين البشر ، وما الاختلاف بين العسالم
والجاهل الاختلاف قريب ضيق .

تعل إذا استريت بك اختصاصي
وأنت فعلت العسال المريب

ضربك في بني الدنيا كثير
وعز الله وبك من ضرب
وما العلماء والجهال إلا
قريب حين تنظر من قريب

- ١٧ -

ويصبح ذلك الجسم الذي كان مليئا بالحياة
والرغبة ، منتفضا بالشهوة والجوع والخوف ،
متنفلا بين فجاء الأرض ، يصبح حين تفارقه الروح
كأنه صغيرة ملقاة أو عود من خشب ميت لا يكاد
يحس حتى بالتأليب الذي التفت به . أهو قديم
خلق أم جديد قشيب .

ولكن الأمر قد اختلط علينا ، وليته ما اختلط
فقدردنا أننا اسمي قدرا من طير السماء حين يلتقط
الحب كفافا ، أو وحش الصحراء يتبع هشيم
الأعشاب ، ويعيش متوحدا لا يعرف البشر ، ولا
يعرف الفرور والكبرياء ، ولا تعرفه الرذائل
والعيوب .

كانها الأجساد ان فارقت
أرواحها صغرى نوى أو خشب
وما درى الميت أكله
مخلقة في رسمه أو قشيب

شاب علينا أمرنا شاتب
وقد ودنا أنه لم يشب

طوبى لطير تلتقط العبة المله
سقاء أو وحش تقلى العشب

لا تألف الانس ولا تعرف الـ
حقنس ولا تسمو اليها الأنسب

لا تلبس رداء الدنيا فهو سقم وجرب ، ولا
تتوقع أن تسقيك من أكوابها إلا كآبتها . ولن
يبقى لنا بعد هذا كله إلا أن تفعل الخير لأنه
خير لا طمعا في ثواب أو خوفا من عقاب .

ذلك هو الرأي الذي أرتثيه فاسمعوه مني ،
واقاروه في قولي ، فالحكم يؤتى في بيته وبخاصة
إذا صدق القول .

لا تلبس الدنيا فان لباسها
سقم وعز الجسم من الأكواب
أنا خائف من شرها ، متوقع
أكابها لا الشرب من أكوابها
فلتفعل النفس الجميل لأنه
خير وأحسن لا لأجل ثوابها
في بيته الحكم الذي هو صادق
فاتوا بيوت الناس من أكوابها

- ١٥ -

فقدت الألفاظ معناها ، وشاع عني على الألسنة
ما شاع ، فلا تصدقه ، واعلم أن القوم يحدّثون
بغير ما يدركون . ويسمون الأشياء بغير صفاتها ،
فكم أب سمى فتاة الجبان بالأسد ، وابنه لا يعلم
أن يكون من خميس السكلاب . . . أما الناس
جميعا ، والحياة كلها ، وهذا الكون الذي تضطرع
فيه ، فليست إلا لفظا من ألفاظ الزمان . . كذب
في كذب .

لا تقس على الذي شاع عني
إن دليلا معين للخلاب
قد يسمى الفتى الجبان أبوه
أسدا ، وهو من خساس الكلاب
والبرايا لفظ الزمان ، ولا بد
له من تغير وانقلاب

- ١٦ -

إذا ملأتني الريبة في أمرك ، وساورني الشك
في فعلك ، أغضبك ذلك مني ، واستحللت لنفسك
أن تظلمني ، وتجرع علي جور الغضبان . لم لم تلم
نفسك حين أتيت ما يوجب الريبة ويثير الشك .

الثناء الكاذب ، بل هو يمزقها تمزيقا كأنه قبيح
الدم .

قد صاغني الله من ماء وها آنذا
كلاما أجرى بقدر كيف جريت

بريت للأمر لم أعرف حقائقه
فليتني من حساب الله بريت

لا تطريني ، فل نفسي مجربة
تسر وجسدا اذا بالين اطريت

وان مدحت بخير ليس من شيمي
حسبتي بقبسح اللم فريت

ما أكثر شروري وأسوأ عيلى . وآه لى ما يكتبه
ذلك الملاك الذى لا يفوته خاطر ولا يخطئ قلمه
الهاجسة ، فلو كان ما يكتبه يخط على صفحة
النهار البيضاء لشاقت وأسود وجهها المنير .

ولى عمل كجناح القراب
او جتج ليل اذا ما وتب
فان كان يكتبه كاتب
لقد سود الصبح مصا كتب

تعددت الأديان وتواتت ، وتواترت الروايات
عن المعجزات والنبوات ، وأعقبت المسيحية
الموسوية ، وعبد الفرس نارهم زاعمين أنها
لا يجوز أن تخمد أو تنطفئ ، وغلا كل صاحب دين
فى الانتصار لدينه ، وصنف أخبار كنهانه التى
لم يشهدها شاهد ولم تثبت فى عقل ، وأسلفهم
الدين الى التخالف والتنازع ، مع أن السبيته
كالأحد ، والمسيحية كاليهودية **﴿ وركب عين
كل دين ﴾** .

مسيحية من قبلها موسوية
حكمت لك أخبارا بعيدا ثبوتها
وفارس قد شبت لها النار وادعت
ثبوتها أن لا يجوز خبوتها
فيا هذه الايام الا نظائر
تساوت بها أحادها وسبوتها

يحكم فينا القضاء ، وأفعالنا مقدورة علينا ،
واذا كان الله قد صاغنا من ماء ، فما زلنا نجرى
بقدر كما يجرى الماء . وهو قد خلقنا لنفعل أفعالا
قدرها علينا ، ورغم ذلك فهو لا يرثنا من الحساب
كأننا قادرون على أن نبدل من أقدارنا ، وننخير
لأنفسنا طريقنا وأفعالنا .

لا تمدحنى لما ليس فى ، وتنسب الى الفضل
والكرامة ، فان نفسى تدرك أن هذا كله ليس من
صنعي ، وأنى فى نهاية المطاف لست الا واحدا
من البشر ، وهى تضمم الحزن اذا سمعت هذا

تحدث ايها الطفل الذى فقدته أمه الحبيبة
المشفقة عليه ، وهو فى برعم طفولته ، وهون على
قلبك الجزوع مصابه ، قل لها ان الله قد أراد لك
مديدا وهو قادر على ما شاء من أمر .
حدثها بعد موتك بلسان الاعتبار ، بعد أن
نزل الموت بجسمك وأعضائك .

قل لها : **﴿ فك شئت الى هذه الدنيا بكرهك ،
وسخطت منها إنياما سقيت فيها ما كرهت ، وانك
صعدت شهرا بعد شهر مع الهلال حتى وصلت الى
سن القطام ، فطلبك الحمام ، وأرادك الموت ، وهل
يرد للموت طلب ﴾** .

وقل لها : انك قد تركت الدار خالية ليشغلها
سواك ، وكذلك حال الحياة ، وانك كنت محظوظا
اذا خرجت منها نقيا ، ولو طال بك العمر لدنسبتك
الحياة وذعبت بنقائك وطهارتك .

وقل لها : **﴿ هبى يا أم أنى عشت عمر النبر
حتى أبليت الزمان ، أما كنت سألقي الموت فى
أخريات أيامي ﴾** . وقد أعيش هذه السنوات فقيرا
يظلمنى من يظلم فلا أستطيع رد الظلم ، وقد
أعيش هذه السنوات أميرا مملكا أظلم الناس فلا
يردون ظلمى والظلم شر للظالم والمظلوم .

لقد أحسن الله الى اذ تعجل رجيلي ، فالحياة
مذلة وعناء . لأن الجبيل يرتقى ويداس والماء
يستقى وينفد .

بنت عن الدنيا ولا بنت لي
فيها ولا عرس ولا اخست
وقد تحملت من الوزر ما
تعيجز ان تحمله البخت
ان مدحوني ساني ملهم
وخلت اني في الثرى سغت
جسمي انجاس فما سرتي
اني بمسك القول غسخت
من وسخ صاغ الفتى ربه
فلا يقولن : توــــــــــــــــسخت

- ٢٣ -

قومتي الأحداث وانفسجنتي السنون ،
وكشفت لي عن جوهر الحق ، حتى لكانها خلقت
منى شخصا آخر يقف بجاني ، ويجلس ازائي ،
فاذا تطلعت بالكذب كذاب الفاس جميعا رد على
قولي ، وانبنى على سفاهتي حتى لاصمت خزيان
كسيرا .

كادث سني اذا نطقت تقيم لي
شخصا يعارض بالمطاط ميكتا
ويقول من بعث اللسان بغير ما
ارضى ، فعق ان يهان ويسكتا

- ٢٤ -

ركبت مناكب الساعات ، وهي لا تمهل ولا
تنوقف ، بل تقذف في سيرها يعقب الليل النهار
دون تدبر أو قصد ، وكان الزمان طفل عابت
يلهو بتصريف الأقدار والايام .

مناكب ساعاتي ركبت فابتغى
لبانا وسير الدهر لا يتلبث
نهار وليل عوبا ، انا منهما
كاني بخيط باطل اتشبث

اظن زماني كونه وفسادا
وليدا بترب الأرض يلهو ويعبث

ايا طفل الشفيلة ان دبي
على ما شهاد من امر مفيت
تكلم بعد موتك باعتبار
وقد اودى بك النبأ المقيت
تقول حلت عاجلتى يكرهى
فمشت ، وكم لعدت ، وكم سقيت
رقيت الحول شهرا بعد شهر
فلتيت في الأهله ما رقيت
فلما صبح بي ودنا فطامي
تيمنى الحمام فما وقيت
تركمت النار خالية لغرى
ولو طال المقام بها شقيت
نليت فما دنست ولو تملدت
حياة بي دنست فما نليت
هيني عشت عبر النمر فيها
وكان الموت آخر ما لقيت
فقيرا فاستقممت بلا القباء
لربي ، أو اميرا فالتقيت
ومن صنع المليك الى اني
تجملت الرجل فما بقيت
لو اني غضب شامة لارتقيت
وما في القسرة لاستقيت

- ٢٥ -

ها انذا افارق الدنيا ، ولم اتخذ فيها ولدا
وزوجا ولا قريبا ، ولم تتصل حيالي بحبالها ،
وقد عشت حياة ضيقة مختصرة ، ومع ذلك فقد
تحملت من أوزارها مالا تستطيع الأبل القوية أن
تحمله .

وكان كل ما كسبت في حياتي أن قوما حولى
يلفطون بمدحى ، ويكيلون لي من زائف القول ،
ويظنون أنهم بهذا المدح يترضوننى ولا يدرون أن
هذا المدح يسودنى ، ويعلمنى أحس أنني أسوخ
في الغراب خوفا واتضاعا . وهل يذهب مسك
القول وسخ الحياة الانسانية .

ان الوسخ ليس عارضا فينا ، ولكنه جوهر
وجودنا منذ أن صاغ الله الانسان من طين مهين .

أحزان

الشبح الأول

شعر: محمد عفيفي مطر



لو أن الشمس القاسية السوداء

خلعتكم من غيطان طفولتكم

ورمتكم في عربات القربة والصحراء

فخلعتكم ثوب الدفء الأول

ولبستم رقع الألوان الثلجية والديجور

لعرستم كيف أموت

خطواتي كغنى

غسل مطر المنفى

خبزى في كفى هو التناوت ٢٠

الجسر الواصل بين شتاء القلب وصيف الجوع

عرانى - اذ ادخلنى فى عينيك الواسعتين -

فرايت العالم يرقص بين الزئبق والتوتية

ورأيت شجيرات الحناء

تنسكب خيالها البنية فى اطراف

ضلائلك المحلولة والكفن

ورأيت الله

يطردنى من بوابتك الغضراء

موصوما ، فى قلبى رجع الجوع ، وفى شفتى الآه

تتجمد فى صمت الأشياء

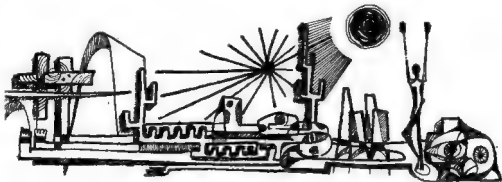
تنفتح نوافذ لا تعبرها الشمس ولا تسكنها الريح

تستلقى فى اسفلت المنفى

تركض فى صحراء الزحمة واللثة الجعده ..

القمر المعتم تحت سماء اليأس

صلبنى فى الوان الاعين



طوح بي : فدخلت شقوق الأرض
وانسكبت في رثتي مياه الخلق
وأنتيت اليك غريب الوجه ومحتلم الكلمات •
أرايت اليوم الأول •• حين تفجر قلبي بالآيات
أرايت العام الأول •• حين انطفت في الشمس
أرايت السنة الكبرى •• حين انحلت رابطة الأشياء
واشتعل سديم البدء ، امتلات رحم الطبيعة بالآباء
فعرفت ملايح وجهي المنتظر المحموم
يترقب وجهك - يا نقالة روعي في طرقات البفض -
يسترجع طعمك - يا ثمر الزقوم -

هذا وجهي •• امتسخت طبيته الأحزان
وانفرست فيه تجاعيد النسيان
هذا وجهي
كنت صغيراً مزدوج الاسم •• فصرت بلا أسماء
هذا وجهي

الشمس الأول يطلع لي في طرق الخيرة والتفريية
الشمس الأول يطلع لي
فأراك الآن •• سدى منطلقاً يحمل ما أفقدني
العالم من آيات الطبيعة
وأشم سفائرك المخضوبة
فأحس روائح بيتي الأول والجدر المظلولة بالأنده
وأداني أولس في عينيك خلال الزئبق والتوتية



أتخس صوتي الأول في شفتيك الصامتين
فأراني شبيها جاء من النسيان
والنفس الأول يطلع لـ

كنت صبيًا ، وعرفت شعائر دفن الموتى دون بكاء
كنت صبيًا أتسلق سور الشمس .. فعلت
وفي جنبي الماء
وأتيت إلى أبوابك ذات مساء
فأنهمم العالم واختلطت موسيقى الكون
ودفنت الميت في ناموس الفوضى ،
أنسريت روحي في عربات الياس ،
انطفاة في شفتي النار ..

الجسد - أجنة قد طرحته طقوس الموت
فمررت - خلال تناسخ وجهي - في تاريخ
المحور وريح الخلق
وايقت عيني حين انفجرت شمس العالم تحت سماء الخوف
وصعدت السلم في ألوان الطيف
فتخلق وجهي في شرنقة الظلمة والأضواء ،
وأتيت إلى .. وفي عينيك الشبح الأول والأحلام
فارتعشت غيمة حزني ،
حطت في شفتي الرعدة والانكار
فابتعدى .. كرامة روحي تنتظر الأمطار
والشبح الأول يحمل في جنبه سيوف النار ..



جولشتر

والأدب العربي

بقلم: د. عبدالغفار مكاوي

الديوان الشرقي للمؤلف الغربي ، الى جانب فاوست ، من اجمل أعماله وأصدقها وأكثرها رقة وسخرية وغزوبة . ولقد شاء الشاعر الكبير ان يتقمص كذلك شخصية الباحث المتمكن فكتب على ديوانه تعليقات وافية ، أضاف اليها عددا من البحوث والتعليقات التي تعين قارئه الغربي على تفهم عالم الشرق والاسلام ، وتعرف شعراؤه من عوالم وعجس ، بقدر ما استطعت الترجمات والترجمات التي استطاع التوصل اليها في ذلك الوقت .

ومع ان جوته قد اقتصر في كلامه عن العرب على الحديث عن المعتقدات وشعرائها ، وعلى ترجمة قصيدة مشهورة لشاعر عربي هو تابل شرا وجد أنه لا يختلف في روحه اختلافا كبيرا عن أولئك الشعراء الكبار ، فان أوراقه ودراساته التي مهدت للديوان تشهد بأن معلوماته عن الادب العربي تفوق ذلك بكثير . فهو مثلاً قد عرف بعض المجموعات الشعرية العربية ، لعل جزءا من حماسية أبي تمام كان من بينها ، كما عرف مجموعة من الأمثال والحكم العربية ، وقرأ جزءا كبيرا من ألف ليلة وليلة ، هذا الى جانب أنه ذكر اسم المتنبي ذكرا عابرا في معرض كلامه عن الرسول ، وان لم يعرف في الحقيقة شيئا يذكر عن شاعر العربية الأكبر . ونستطيع ان نقول اليوم في شيء من الحسرة والأسف انه لو قدر أن يعرف شيئا من الترجمات الالمانية المتأخرة لشعر المتنبي والعري ومقامات

في يوم من أيام شهر يناير سنة ١٨٢٧ جلس الشاعر الألماني الأكبر مع تلميذه وصديقه الأمين اكرمان ليقول له في أحد أحاديثه الرائعة منه : « اننى أزداد مع تقدم العمر ايمانا بأن الادب ملك مشاع بين الناس جميعا ، وأنه يظهر دائما وفي كل العصور لدى المئات والمئات منهم . كل ما هناك من فرق بينهم هو ان احدهم قد يفضل غيره قليلا او كثيرا ، او يسبح على السطح أكثر من صاحبه . ومن هنا فأننى أحب دائما ان أكتب العرف في آداب الأمم الاخرى ، وأنصح كل انسان ان يفعل نفس الشيء من جانبه . ان الادب القومي لم يعد له اليوم معنى . لقد آن لوان الادب العالمي ، وعلى كل امرئ ان يشاركه بجهد في التمجيل به » .

وأحب ان أتحدث عن موقف شاعرنا من الادب العربي ، في إطار نظرته الى الادب العالمي ، بحيث لا ابالغ في تأثير أدبنا عليه ، ولا أنتقص كذلك منسه . وينبغى من الآن ألا يغيب عن أذهاننا أن الادب اليوناني ظل عنده هو النموذج والمثال الذي يحتذى ، وان لم يمنعه هذا من النظر الى الآداب الاخرى قديما وحديثا ، والاستفادة من كل ما فيها من خير وحق وجمال .

ولجوته كتاب يتضوع بمثير الشرق وأنفاسه ، وتسر في روح الاسلام بسماحتها وحكمتها وقناعتها . ويعد هذا الكتاب الذي سماه

الحريزى وغيرهما فربما كان اهتمامه وحماسه للادب العربى قد زاد أضعافا مضاعفة عما تعرف عنه اليوم . مهما يكن من شيء فسوف أقصر حديثى هنا على تأثره بشعراء المملكات وبروح الاسلام من كتابه الكريم ، مهتديا بدراسة السيدة كاترينا مومسن القيمة ، محاولا أن أبين مدى تأثره بها فى إنتاجه .

المملكات هى أغل كثر من كنوز الادب العربى قبل الاسلام . وقد يختلف مؤرخو الادب فى عدد هذه القصائد المشهورة بالقصائد السبع الطوال وفى مدى أصالتها ، وذلك منذ أثاره حسين الشك حولها فى كتابه المعروف عن الادب الجاهلى . الا أنهم سيتفقون بلا جدال على الإعجاب بشاعر عربى كبير اهتم بهذه القصائد أيضا اهتمام ، وراح يبحث عنها فى ترجماتها المختلفة بكل الوسائل التى تيسرت له فى عهده ، بل بلغ إعجابه بها الى حد أن ترجم عددا من أبيات معلقة امرئ القيس ثم تأثر بها بعد ذلك بعض النثر فى إنتاجه . ويبدو أن التفسير اللفظى لكلمة المملكات من أنها قصائد تكتب بالذهب ويعتز بها العرب فى الجاهلية فيملقونها على الكلمة الشريفة لعل هذا التفسير الخرافى الجميل الذى لا اظن أن هناك من يقبله اليوم ، كان من أقوى الأسباب التى جعلت الشاعر الألمانى الأكبر يسجب بها كل هذا الإعجاب .

مهما يكن من شيء فقد عرف جوته سبع مملكات ، وصلت اليه فى ترجمة انجليزية قام بها المستشرق المشهور وليم جونز وظهرت مع الاصل العربى فى لندن سنة ١٧٣٨ تحت هذا العنوان : « المملكات أو القصائد العربية السبع التى كانت معلقة على الكعبة » . ولعل أوفى تعليق على هذه القصائد هو ما نجده فى التعليقات والأبحاث التى ألحقها جوته بالديوان الشرقى ، فى الفصل الذى خصصه للعرب حيث قول : « ونحن نجد لدى العرب كنوزا رائعة فى المملكات » . وهى قصائد مديح فازت فى المباريات الشعرية ، ونظمت قبل عهد محمد ، وكنت بحروف من ذهب وعلقت على أبواب بيت الله الحرام فى مكة . وهى تمبر عن أمة بدوية محاربة ، تعذبها من الداخل المنازعات المستمرة بين القبائل المتعددة ، وتصور التعلق الراسخ برفاق القبيلة ، كما تصور حب

الشرف والشجاعة ، والشهوة العارمة للأخذ بالنار التى يخفف منها الحزن فى العشق والكرم والتضحية ، وكل هذا يفر حدود . وهذه الأشعار تعطينا فكرة وافية عن الثقافة العالية التى تميزت بها قبيلة قريش التى نشأ فيها محمد .

هنا يعبر جوته عن مختلف الصوالب التى تصورها المملكات ، وأهمها ما يسميه « الحزن فى الحب » وهو قريب مما نسميه اليوم البكاء على الاطلال الذى تشترك فيه كل المملكات ، والذى اختلف الشراح وما زالوا محتلفين حول تفسيره . ويظهر أن جوته قد أحس بهذا العاطفة التى يسميها الحزن فى الحب أشد احساس وأقواء فى معلقة امرئ القيس المشهورة ، الامر الذى دفعه الى الاهتمام بها ، بل وترجمة جزء لا بأس به منها ، مما كان له تأثيره بعد ذلك على إحدى قصائد الديوان الشرقى .

يرجع اهتمام جوته بهذه المعلقة الى فترة مبكرة من حياته ، عندما كان يبلغ من العمر اربعاً وستين وثلاثين سنة . ويكفى أن نعلم أنه أرسل فى نوفمبر سنة ١٧٨٣ الى صديقه كارل فون كنيبل رسالة يحلوه فيها ان جونز المشهور (وهو المستشرق أولهم جونز الذى سبق ذكره) قد ترجم القصائد السبع للشعراء العرب العظام . ثم يقول عن هذه القصائد إنها فى مجموعها عجيبة مدحسة ، وتحتوى على أجزاء بالقصة اللطف والروعة ، ولقد صمنا (وهو بهذا يقصد نفسه وصديقه هردر) على الاشتراك فى ترجمتها . ونفذ جوته بالفعل ما صمم عليه ، فترجم من معلقة امرئ القيس ثمانية عشر بيتاً عن الترجمة الانجليزية ، مع تصرف قليل فيها ، فلنرجع أولا لبعض أبيات منها لنرى . بعد ذلك كيف تبدو فى ترجمة جوته :

فما نبتك من ذكرى حبيب وموئل

بسقط اللوى بين الدخول لمحوئل

فتوضح بالقراءة لم يصف رسمها

لما نسجتها من جنوب وشمال

وقولا بها صحبى على مطيهم

يقولون لا تهلك أسى وتجمل

وان شللانى عبرة مهراقة

فهل عند رسم دخرس من معل

والديوان الشرقي ، فأما الأولى فهي قصيدة
 « هجرة » التي يفتتح بها الديوان ، وأما الأخرى
 فهي قصيدة من أين لك هذا ، وكيف جاء اليك ،
 عن كتاب الضجر في نفس الديوان . والقصيدة
 الأولى توحى بجو الشرق عامة وبالحياة البدوية
 بوجه خاص بكل ما فيها من طهر وصفاء وإباء .
 والثانية تستلهم جو الحياة المربية الأولى على عهد
 شعراء المملكات بما فيها من شهامة وكرم وشجاعة
 ونزوع الى الحرب والاخذ بالثار . وكلتا
 القصيدتين تشيران الى الجور العربي الذي عاش فيه
 الشاعر أثناء تفكيره فيهما وكتابته لهما . وسأكتفى
 هنا بالقصيدة الأولى نظرا لضيق المقام . وأكرر
 مذكرته من أنني لا أحب أن أحصل بالقراء في
 مناهات البحث والمقارنة والتحليل التفصيل لهنه
 القصيدة . فانا من المؤمنين بأن الخلق الغنى - بعد
 كل تحليل ودراسة عليية مشروعة - ينبغي أن
 يحتفظ بسره المعجز ، ولو جردناه من هذا السر
 لفقد أسمى وأغلى ما فيه . ولذلك فسوف أكتفى
 بذكر الاثر العظام الذي تركته الحياة البدوية
 الفطرية على هذه القصيدة لأغنى القراء وأغنى نفسى
 من تفصيلات لا داعى لها .

وقصيدة الهجرة التي أعنيها قصيدة شهيرة
 قام بترجمتها استاذنا الكبير الدكتور عبد الرحمن
 بدوى وظهرت منذ شهور قليلة في ترجمته
 للديوان الشرقي .

تقول القصيدة وهي من كتاب المعنى ، وأنا هنا
 أتابع ترجمة الدكتور بدوى مع تعديل وحذف
 رأيت أنها ضروريان :

الشمال والغرب والمجنوب تتناثر
 العروش تتل ، والممالك تضطرب ،
 فهاجر أنت الى الشرق الظاهر
 لتستروح نسيم الهداة الرسلين ،
 هنالك حيث الحب والشراب والفناء
 سيعد لك نبع الحضر شايبا من جديد .
 الى هنالك حيث الظهر واخق
 أريد أن أنفلج بأجناس البشر
 الى أعماق الاصل البعيد
 حيث كانوا يتلقون من الله
 وحى السماء بلغات الأرض
 دون أن يحطموا رؤوسهم بالتفكير .
 وحيث كانوا يجعلون الآباء

والنظرة العاجلة تبين لنا كيف تعبر هذه
 القصيدة عن تجربة دينية أو لنقل تجربة روحية
 شاملة كونها جوت على مدى عمره الطويل ،
 وامتزجت فيها روح الديانات كلها مع حكمة الحياة
 التي قضاه في النشاط والعمل والبحث والاقبال
 على مباحج الدينيسا وأسرار الكون . وعنوان
 القصيدة نفسه مكتوب بنطقه العربي ورسمه
 الفرنسي ، وفيه إشارة واضحة الى هجرة النبي
 عليه السلام . كما أن الحنين الظاهر الى الشرق
 وشوق الشاعر لأن يرتحل مع القوافل الى بلاد
 الآباء والرسول والهداة ، ويعيا بعيدا عن اضطرابات
 القارة الأوروبية وحروبها ومذابها الفلسفية

هذا لغال ، وبخاصة وأن الموقف فيهما واحد ، ألا وهو موقف الشاعر الذي يرتحل مع القوافل ، ويجد نفسه سعيدا بين الرعاية والحداثة في الصحراء . ولعل المقطوعة الثالثة من قصيدة الهجرة هي أقرب مقطوعات القصيدة الى جو الحياة النبوية التي تعد المعلقات أوفى سجل لها ، كما هي أوضحها في الثناء على حياة العطرة المحسودة التي يتسع فيها الايمان ويضيق الفكر ، وإبراز فضل الكلمة المنطوقة التي هي من روح السماء على الدلالة المكتوبة أو المطبوعة التي تزعم بها حضارتنا اليوم للأسف أكثر مما ينبغي .١٠٠ ألا نجد هذا كله في القوقعة الثالثة من قصيدتنا :

**أريد أن أبتهج بحدود الشباب
حيث الايمان واسع والفكر ضيق قانع
وحيث الكلمة ذات خطر كبير
لأنها كانت كلمة تلوها بها الشفاه**

وقد يكون صحيحا ما أثبتته البحث التاريخي الذي قامت به السيدة مومسن من أن جوته قد تأثر مباشرة بالمقدمة التي كتبها المستشرق هارتمان لترجمته للمعلقات وأجبار فيها الى اتساع الايمان وضيق الفكر عن شعوب التي تعيش على حال العطرة والقفولة ، ثم اشارته الى أهمية الكلمة المنطوقة بالذات عند هذه الحضارات العظيمة التي لم تتقدم تقدما ماديا ولا عقليا كبيرا . قد يكون هذا كله صحيحا ، فالمعمل الفني الحق يحتمل تفسيرات عديدة ، وهذا دليل خصوبته ونضجه وغناه .

لا مجال هنا للسفر في هذا الطريق الطويل ، ويكفي أن تعلم أن شاعرنا تأثر بجو الحياة العربية الجاهلية وبالمعلقات بوجه خاص . فإن لم نقتنع بهذا وأردنا مزيدا من الدقة فيما يتصل بهذه القصيدة فإن البيتين الثالث عشر والرابع عشر اللذين يقول فيهما :

**هناك حيث كانوا يجولون الآباء
ويابون على أنفسهم طاعة الغرباء**

يتردد فيهما صدى موضوع من أحب الموضوعات الى شعراء الجاهلية ألا وهو الإباء والكبرياء وعزة النفس التي ترفض الخضوع للطغاة والغرباء . وهو موضوع يتردد كثيرا في المعلقات ، وبالأخص في معلقات ليبيد وعمرو بن كلثوم والحارث بن

المعتمد في تلك الفترة القصصية بين سنتي ١٨١٢ و ١٨١٤ ليعلم من عادات الشرق وأحواله ، وليس ما يمنع أيضا أن يتأخر في تفانيه وبضائمه ولو أدى الأمر أن يصيح واحدا من المسلمين ، وتردد أسماء كالحضر صاحب موسى المشهور في الروايات الإسلامية عن الأنبياء ، والذي يقال أنه كان قائد جيش ذي القرنين ووزيره والوحيد الذي أتيح له أن يشرب من عين الحياة فيكتب له الخلود من دون الأحياء ، ثم تردد كلمات الفردوس والقوافل والمنبر والجمال ونقاب الحبيبة ، كل هذا يدل بغير شك على تأثير الشرق بوجه عام . فهل توحى القصيدة مع هذا بتأثير الشعر الجاهلي ؟ إن النظر السريع يشير الى شوق الشاعر الى سبلاد تعيش على العطرة والطبيعة ، وتسير فيها قوافل البدو متنقلة بين الحضر والبادية ، أي يعيشون كما نقول اليوم في عصر الحضارة الشفاهية لا الكتابية ، ويحيون حياة أبسية ترفض النذل واخنوع للطغاة والغرباء . ليس في هذا كله ما يوحى بتأثر شاعرنا الكبير بما قرأه عن الحياة العربية في الجاهلية، وما عرفه من ترجمة المستشرق هارتمان للمعلقات وعن تعليقاته عليها ومقدمته الوافية لها ، ثم من مناقضاته اليومية الطويلة مع المستشرق باولوس أثناء زيارته لمدينة هيدلبرج (بين ٢٤ سبتمبر و ٩ أكتوبر سنة ١٨١٤) عن الحياة العربية والأدب العربي ؟

لا مجال هنا لاطالة الوقوف عند الرسائل والمذكرات اليومية وسجلات المكتبات التي استعار منها شاعرنا هذا الكتاب أوذاك . ذلك لأن تأثير جوته بعالم الشرق بوجه عام ، سواء في ذلك شعر حافظ أو الجاهلي أو قراداته في القرآن الكريم أو حياة الرسول شيء لاشك فيه . ولكن الشيء الذي أحسب أن ألفت الانتباه اليه هو أن قصيدة الهجرة بالذات باللغة الدلالة على الديوان الشرقي كله ، بل إنها على حد قول جوته نفسها تعطينا على الفور فكرة كافية عن معنى الديوان ومقصده . وهي الى جانب هذا باللغة الدلالة على حنينه الى حياة العطرة والأصالة والطبيعة التي يتميز بها الشعر في نشأته الأولى كما يتميز بها شعرنا العربي في الجاهلية على وجه الخصوص . ولقد تكلم الشراح كثيرا عن أوجه التشبه بين قصيدة الهجرة وبين قصيدة دعسوني أبكي الورداء في أول

سأزده * ويكتفينا أن نقرأ هذه الآيات من معلقة عمرو بن كلثوم :

الا لا يصلح الأقوام أنا
تضعفنا وأنا قد ونينسا

بأى مشيئة عمرو بن هند

تطبع بنا الوشة وتزدرنا

تهدنا وتوعدنا رويدا

متى كنا لأمك مقتونيا

فإن فنانا يا عمرو أعيت

على الأعواء قبلك أن تلتيا

ومن الميث بالطبع أن نسترسل وراء النصوص

التي تشيد بمزة العرب وإبائهم وكرمهم ، فذلك

شيء ليس له آخر * ويكفي أن نذكر هذا البيت

المشهور الذي تنتهى به المعلقة السابقة :

إذا بلغ الرضيع لنا قطاما

تضر له الجبابر ساجدينا

يكتفينا هذا القدر ، وحسينا أن الشاعر الكبير

قد عبر عن حنينه إلى الشرق الطاهر الصافي ، حيث

يتنسم ريح الآباء والأجداد والمرسلين والهداة ،

وحيث لا يرفض أن يوصف بأنه مسلم يسافر

مع القوافل إلى حيث تسافر ، ويتأجر في للشيلان

والبن والمسك والعنبر * فلههم أن تصيد

الهجرة توحى بجزء المعلقة ، وإن ربطها بها

يسر لنا فهمها ويزيده عمقا *

وأحب قيل أن أترك هذا الموضوع أن انتهز

هذه الفرصة لأعرض ترجمة جوته لأحدى القصائد

المشهورة في شعرنا العربي * والقصيدة تنسب على

الأرجح لتأبط شرا ، وإن كان يصح الشراح

ينسبونها إلى الراوية المشهورة خلف الأحمر * وقد

أعجب بها جوته أيضا إعجاب عندما قرأها في

ترجمة لاتينية للمستشرق الألماني فرايتاج ، ثم

ترجمها بتصريف يليق بشاعر كبير مثله ، وضمها

إلى تعليقاته وإبعائه التي الحقها بالديوان الشرقي

في الفصل القصير الذي تكلم فيه عن العرب *

وقراءة النص الأصلي للقصيدة يحتاج إلى شرح

كلماتها المسيرة كلمة كلمة ، فلنكتف بذكر هذين

البيتين الشهيرين منها :

إن بالشعب الذي دون سلع

لقتيلا دمه ما يطل

خلف العيب على وول

أنا بالعيب له مستقل

أقبل جوته على ترجمة القصيدة بعناية وحب

لا نظير له ، وقسم ترجمته لكل بيت منها إلى

مقطوعات تقع كل منها في أربعة أسطر أو أبيات ،

تؤلف في مجلتهما ثمانية وعشرين مقطوعة *

ولا مجال هنا لنقل ترجمة جوته بأكملها ، بل

يكتفينا بنماذج قليلة منها ، لنرى كيف تصيح

قصيدة رائعه على يد شاعر عظيم *

- ١ -

تحت الصخرة ، على جانب الطريق

يرقد صريحا ،

لا تنسكب على دمه

قطرة ندى *

- ٢ -

القي العيب الكبير على

لم ولى ،

واسنى لجدير

بحمل هذا العيب *

- ٣ -

ولثارى وريث

هو لى ابن أختي

نابت في القفال

صامد لا يلين

- ٤ -

مطرق يرشح سما

مثلما نظرق الحى

تثنت السم ولا

يضع السم إذاها *

هيهات أن يستطيع الإنسان أن يفكر هذا الشعر

أو أى شعر آخر حتى يسمعه ويتذوقه بلغته

وأيقناعه وجرمه الأصلي * والمدحش حقا أن

الشاعر فهم القصيدة فهما تاما ، واستطاع أن

يتمثل معانيها الغريبة عليه ويعبر عنها بشعر

سلس بسيط ، لا يكاد يترك معنى من معاني تأبط

شرا دون أن يسجله * ولا شك أن ترجمة هذه

القصيدة وحدها يمكن أن تكون درسا شيقا

لعلباء الأدب المقارن والمهتمين بتأثير الآداب

والمحاضرات وانتقالها بين الأمم * ويقول جوته

معبرا عن مدى إعجابه بالشاعر العربي وعن صدق

* الترجمة الكاملة للقصيدة على صفتى ٣٤ ،

٣٥ من المقال *

في الانفعال بقصيدته : « يكفى القليل لفهم هذه القصيدة . فان عظمة الخلق ، والصرامة ، والقسوة المشروعة للفعل هي عصب هذا الشعر . والمقطوعتان الأوليان تقدمان العرض الواضح ، وفي الثالثة والرابعة يتكلم الميت ويلقي على قريبه عبء الثأر له . والخامسة والسادسة ترتبطان من حيث المعنى بالأولى ، وتقفان من الناحية الشعرية الغنائية في غير موضعهما . ومن السابعة حتى الثالثة عشرة نجد تمجيذا للميت يهدف الى الاحساس بفداحة الخسارة . ومن الرابعة عشرة حتى السابعة عشرة نجد وصفا للغارة على الأعداء ، والثامنة عشرة ترجع بنا للفقهري ، والتاسعة عشرة والعشرون كان من الممكن أن توضع مباشرة بعد المقطوعة الأولى . والحادية والعشرون والثانية والعشرون يمكن أن توضع بعد المقطوعة السابعة عشرة ، ثم تأتي نشوة الانتصار والمتعة في مادية الاحتفال ، أما الحاتمة فنجد فيها اللذة المخيفة لرؤية الأعداء فراس للضباب والنسور . وأروغ ما في هذه القصيدة في رأينا هو أن النثر الخالص الذي يصور الفعل يصير شعريا بواسطة نقل مختلف الحوادث من موضعها . ولهذا السبب ، ولا نقاد يخلو خلوا تماما من كل تزويق خارجي . يزداد جلال القصيدة ، ومن يقرأها بأمرس لا بد أن يرى الأحداث من البداية حتى النهاية وهي تنمو وتتشكل أمام خياله . » انتهى كلام جوته .

هذا هو مدى إعجاب الشاعر بهذه القصيدة العربية ، كما أنه حين تكلم عن ترتيب المقطوعات وإمكان تعديلها قد فطن الى أحد عيوب الشعر العربي قديمه وحديثه التي طالما نبه اليها النقاد المعاصرون من العقاد حتى اليوم . ألا وهو افتقار القصيدة العربية الى ما نسميه اليوم الوحدة العضوية ، وإمكان ترتيب أبياتها ترتيبا يختلف عما أراده الشاعر لها ، وسبب ذلك أن البيت ، لا القصيدة بأكملها ، يمثل عند الشاعر القديم وحدة قائمة بذاتها . ولذلك كان من السهل تغيير موضعه من القصيدة . ومن المدهش حقا أن يفتن شاعر غربي الى هذه الملاحظة الهامة على شعرنا العربي . ومن يلدرى فلو أننا انتبهنا الى معنى كلام جوته عن هذه القصيدة لوغرنا على أنفسنا كثيرا من المناقشات

التي لاتزال محتمة بين أنصار القديم والجديد في الشعر الحديث !

وإذا انتقلنا الآن الى ميدان آخر وجدنا مجموعة من الحكم المنظومة التي كتبها جوته في أواخر حياته وسجل فيها حكمة شيخوخته ، وسخطه على معاصريه من شعراء وعلماء وأدعياء ، في حكم الازفة ساخرة . واسم هذه المجموعة هو Zahme Xenien أي الحكم الساخرة الأليفة ، تميزا لها عن مجموعة أخرى نظمها قبل ذلك بسنوات طويلة بالاشتراك مع صديقه شيلر . وتاريخ نشأة هذه الأشعار العنصرية يحوطه الغموض من كل ناحية . وإذا كنا نعلم اليوم أنه بدأ في تشرها سنة ١٨٢٠ فلنا لا نعلم على وجه التحديد متى بدأ في كتابتها . ولكن الشواهد تدل على كل حال على أنه شغل بها ابتداء من سنة ١٨١٥ ، فنحن نجد في مذكراته اليومية بتاريخ ٢٥ ديسمبر سنة ١٨١٦ هذه الملاحظة العجيبة : « المملكات . زهير » ، وبهذا يسجل للمرة الأولى بوضوح اسم أحد شعراء المملكات . وقد ثبت للباحثين أنه كان مشغولا في تلك الفترة بقراءة المملكات . والظاهر أن زهير بالفرن كان قريبا من فكره وإحساسه في ذلك الحين . فمملكت زهير تفيض بالآيات التي تصور حخته ، كما نبر عن سام الشيخوخة وزهدا وصراحتها وثألاتها في مصائير البشر والقدر والموت والحياة . وهذا الموضوع نفسه هو الذي يأتي في المقام الأول في حكم جوته الازفة . وإذا قارنا بين بعض أبيات زهير وبين بعض هذه الحكم وجدنا تقابلا مدهلا بينهما ، يسمح لنا أن نفترض وجود تأثير مباشر لاشك فيه فعين يقول زهير :

وان سفاه الشيخ لا حلم بعده

وان الفتى بعد السفاهة يحلم

فان جوته يتحدث عن أخطاء الشيخوخة التي لا تفتقر ويقول :

إذا كان الشاب أحق سفاه

عاني من ذلك أشد عنه

والشيخ لا ينبغي أن يكون سفيا

لأن الحياة عنده أقصر من ذلك .

وكلا الشاعرين يردد كلمة الشيخ والشباب ، كما أنهما يوشكان أن يعبرا عن نفس الموضوع بنفس الكلمات . وجوته قد انشغل في هذه الحكم كما قلت بالشيخوخة وآلامها وأخطائها ، وكيف

أن هذه الأخطاء لا تحدث من شيخ ولا تليق به ،
بينما هي عند الشباب أمر يمكن تداركه في
المستقبل . ويكفى أن نقرأ هاتين الحكمتين لتتأكد
من ذلك مرة أخرى : -

كف عن التفاخر بالحكمة

فربما كان التواضع اخلاق بالشباب

انك لا تكاد تتعرف أخطاء الشباب

حتى تراك مضطرا لاقرار أخطاء الشيخوخة

أو حين يقول :

إن الشباب يطول به العجب

إذا ما رأى الأخطاء تسبب في أذى ،

هنالك يتوب الى نفسه ، ويفكر في التلم

إما في الشيخوخة فلا يتدبش المرء ولا ينتم .

وإذا كان البيت قبل الأخير من معلقة طرفية

يقول :

أرى الموت اعتاد النفوس ولا أرى

بعيدا غدا ما أقرب اليوم من غد

وكان البيت الثالث والعشرون من معلقة عمرو

ابن كلثوم يقول :

وان غدا وان اليوم وهين

وبعد غد بما لا تعلم شيئا

وإذا رأينا زهير يبرر عن حلم ألمانى نفسها

بصورة أوضح وأدل في البيت القائل (وأن سقاء

الشيخ ..) ، ثم رأينا جوته يظفر هذه المصانير

لم مجبوعة من حكمه السابقة ، فلا يمكن أن

يكون ذلك ببعض الصداقة ، وبخاصة وقد

أثبت البحث أنه كان مشغولا بالمملقات عندما

نظم هذه الحكم الاليفة اللاذعة . هاهو ذا يقول

في البيت الثاني والخمسين والأبواب التالية

له من القسم الأول من حكمه ما يؤكد الشبه

الشديد في اختيار الكلمات وفي الفكرة نفسها ،

بعيد لا يمكن كما قلت أن يكون هذا التشابه

سببا وبين أبيات زهير ولده المصادفة :

دائما ما يكون الشيخ هو الملك لم ؟

فما تعاون يدا في يد ، وما كافح

قد انقضى من زمن بعد ،

وما أحب منك أو فيك وتعلب

قد تعلق شمر آخر ،

الشباب هنا موجود لذاته

مع الحمة . أن أسالك فأقول :

تعال ، وشخ أنت معي .

وإذا كان زهير قد ضجر من طول العمر به
وسئم تكاليف الحياة بعد أن بلغ الثمانين :

سئمت تكاليف الحياة ومن يعنى

ثمانين حولا لا أبالك يسام

فيبدو أن هذا قد حفز جوته الى معارضته ،

وتأكيد حبه واحترامه للحياة ، وما أكثر ما فعل

هذا في شعر المناسبات . ويكفى أن نقرأ معا

هذه الأبيات لنجد أنها تعيش في جو زهير وليبد :

يحب أبنائك أن يسالوك

نود لو طال بنا العمر ،

بأى دوس تراك تنصحتنا ؟

ليس من الفن أن تشيخا

فاللن في الصبر والصمود .

أو حين يقول في موضع آخر

تركت نفسي عن طيب خاطر

أتعلم من الصالحين والحكماء

ولكننى كنت أريد الاختصار

فلمست أطيق الأحاديث الطوال

ما الذى يتوق اليه المرء في آخر المطاف ؟

أن يعرف العالم ولا يحتقره .

أو حين يقول لغيره في هذا البيت الذى خرج

مضطربا دون قصد شئ :

إن كنت مثل قد خبرت الحياة

حاول إذن مثل حب الحياة

ويتوج هذا كلمة الرباعية الأخيرة من القسم

الرابع من الحكم اللاذعة وهى التى تقول :

كلما كان أمسك واضعا وصريعا

استطعت اليوم أن تقبل على العمل فى قوة وحرية

كما استطعت أن تأمل فى غد

لا يقل عنه سعادة وبهجة .

وهناك حكمة تكاد تلتقى التقاء تاما مع إحدى

حكم زهير عن الشيخوخة ، بحيث نستطيع أن

نقول في اطمئنان إن جوته لابد أن يكون قد فكر

فيها كثيرا وهو يكتب أبياساته . وعنى البيت

المشهور لزهير :

واعلم ما فى اليوم والأمس قبله

ولكننى عن علم ما فى غد عم

وطبيعى أن الشاعر الحق لا يمكن أن ينقل من

شاعر آخر أو يدور فى فلكه تماما . فإذا كان

جوته قد تأثر يزهر - لا في المضمون وحده بل كذلك في الكلمات - فقد عبر عن هذا التأثير تغييرا يتفق مع أصلاته وذاتيته . ولذلك فإن جاز لنا أن نجيب للتقابل بين الحكمتين ، فلا يصح أن نفاجأ بالتعارض بينهما في النهاية . تقول حكمة جوته ، وهي الحكمة قبل الأخيرة من القسم الرابع من مجموعة الحكم اللاذعة :

ان اسوا ما نلقاه

نتعلمه من اليوم الذي نحياه .

من رأى في الأسى يومه

فلن يكون يومه شديد القرب منه

اما من رأى غده في يومه

فلنك الذي ينشط ولا يهتم .

وتكرار كلمات كالامس واليوم والغد موجود لدى الشعاعرين ، بل ان الشاعر الالماني يتفق مع الشاعر العربي اتفاقا حرفيا في التعلم من اليوم أو الصلح به ، حتى نستطيع أن نقول ان جوته قد كتب الايات الأولى وهو يفكر تفكيرا واضحا في آيات زهير . ولكن الشعاعرين لا يلبثان أن يختلفا وتفرقا بهما السبل ، وهذا أمر طبيعي كما قلت . فكلاهما يتعلم من الأمس واليوم وكلاهما يسأل عن الغد المجهول وكيف ينبغي أن يقف الانسان منه - والشاعر العربي يجهل كل شيء عن هذا الغد ، ويؤكد في مرارة وقدرية واستسلام أنه عن علم مائي غد هم . أما الشاعر الالماني الذي عاش حياته كلها يؤكد قيمة اللحظة الحاضرة ويوجد من ينتهزونها ويملاونها بالنشاط والعمل المثمر (وفاوست كلها تدور حول هذا المعنى) أقول ان الشاعر الالماني الشيخ لا يلبث أن يخالف صاحبه العربي ، فتراه يعبر من جديد عن حبه واحترامه للحياة وإيمانه بأن من ينصف الحاضر ويؤدى واجبه فيه فلن يظلمه الغد أبدا ولن يخزيه . وهكذا ينتهي جوته نهاية تتفق مع تجربة حياته وروح أدبه ، بينما انتهى زهير نهاية سلبية تتفق كذلك مع تجاربه وروح عصره المضطرب .

وأحب أن أكرر الآن ماسبق أن أكدته من إيماني بسر الخلق والابداع ، وأن المقارنات والمقابلات قد تلقى الضوء على هذا العمل الأدبي أو ذاك ، ولكنها لا تستطيع أبدا أن تكشف النقياب عن سره

الدين - وربما كانت قوة هذا السر وغموضه في أنه يخاطبنا كبشر نتعذب نفس العذاب ونحس نفس الصبر ، أعنى أنه يعلم فوق اختلاف القوميات واللغات وأشكال التعبير . ولو سألت مسائل وما الفائدة من المقارنات السابقة ؟ فاجيب : ليس القصد منها أن تصيح : امسك حرامي ! ولا أن تتفاخر بفصل أجدادنا على غيرنا ، فهذا شيء لا يلجأ اليه الا المفلسون الذين يتقربون في ماضيهم إخصيب عن شيء يبرر حاضره الجديد ، وأرجو الا تكون قد وصلنا الى هذه الحال ! انما القصد ببساطة أن نجرب كيف تعيش الفكرة الواحدة في ضميرين وعند شاعرين يختلف كل منهما في ثقافته ومزاجه ولغته وجنسه . فربما نتعلم من هذا كيف ننظر الى لحظات الخلق والابداع نظرة الاحترام والاحلال ، كما نتعلم أن الفن الحقيقي هو الشيء الذي يستطيع أن يوحد بين البشر ، ويجمعهم على التعاضد والمحبة والانصاف .

وأخيرا : ما هي علاقة جوته بالاسلام ؟

والسؤال بديهي . فلا يمكن أن يكون الشاعر الالماني الاكبر قد عرف شيئا عن الأدب العربي دون أن يعرف شيئا عن الاسلام أو يتخذ موقفا منه . فيجب ان هذا أن اللغة العربية قد شرفت بالاسلام الذي جعل منها لغة حضارية انتشرت في أفاق الأرض ، وتسخت غيرها من اللغات القديمة ، وفتحت لها ملايين العقول والالسن والأفئدة . ومستحيل أن يكون الشاعر قد اهتم بالأدب العربي دون أن يكون قد اهتم بالاسلام . هذا كله صحيح ولكنني سأعظم أن أقصر كلامي على جانب واحد ، ألا وهو مدى تأثير الدين الاسلامي في أدبه .

الحق أن صلة جوته بالاسلام ونبية الكريم بدأت منذ شبابه المبكر وصاحبته في كحولته وشيوخته . ونستطيع أن نقول بوجه عام انه كان يشعر بتعاطف عميق مع الاسلام دون سواء من الديانات غير المسيحية . فهو في الثالثة والعشرين من عمره يؤلف أغنية رائعة تمجد الرسول وتصوره كما لو كان احدي الظواهر الطبيعية الهائلة . وهو في السبعين من عمره يعترف صراحة بأنه يفكر منذ زمن طويل أن يحتفى في خشوع بظلك « الليلة المقدسة التي نزل فيها القرآن على النبي » . وبين السنتين حياة طويلة خصبة ، أظهر فيها الشاعر احترامه

وتقديره للإسلام بمختلف الطرق . وتجلى هذا كما قلت في كتاب نمده الى جانب فاوست من أعذب وانقى أعماله ، ألا وهو الديوان الشرقي ، الذي لم يكن ممكنا أن يظهر الى الوجود لولا صلته الحميمة بروح الاسلام التي تشيع في كل سطر فيه . ويكفي أن نتذكر العبارة التي كتبها في اصلانه عن ظهور هذا الكتاب وقال فيها أنه لا يرفض أن يشاع عنه أنه مسلم ...

وليس مرجع هذه العلاقة الحميمة بالاسلام ونبيه أنه درس القرآن الكريم منذ شبابه دراسة وافية في ترجماته اللاتينية والانجليزية والالمانية بل وحاول أن يتعلم اللغة العربية ويجرب الكتابة العربية ، وليس مرجعه أنه تأثر فحسب بأفكار عصر التنوير وما دعت اليه من تسامح ديني بل لعل السبب الأكبر أنه وجد في الاسلام من الآراء والافكار ما يتفق مع عقيدته وفكره وملذه في الحياة .

فلننصر البحث على تأثير الاسلام على أدبه . وأول ما يخطر على البال في هذا الصدد أن اهتمامه في شبابه بدراسة القرآن الكريم قد أوحى اليه بمشروع كتابة تراجميديا عن النبي . ولا شك أننا نأسف اليوم لأن هذه المأساة لم تكتب . ومع ذلك يتضح من الأجزاء التي لدينا منها مدى إعجاب الشاعر بشخصية محمد ، الذي رأى فيه نموذجاً للنبي الذي لم ينشر دعوته عن طريق الكلمة وحدها ، بل عن طريق الكفاح أيضا . ويتضح لنا هذا الحب والإعجاب بشخصية النبي في تلك الأغنية المشهورة « أغنية محمد » التي كتبها وهو في الرابعة والعشرين من عمره ، وكان يقصد بها في البداية أن تكون حوارا بين علي وفاطمة . وهو يصور النبي في صورة النهر القوي المتدفق الذي يبدأ رقيقا هادئا ثم يصل الى أقصى قوته وعنفوانه ويتسع ويتفرع حتى يصب أخيرا في البحر المحيط الذي يرمز الى الألوهية . ولعل هذه الصورة - وبخاصة عند جوته القصاب المعتر بعبقريته ، المؤمن بأن له رسالة الهية لا تقل شأنًا عن رسالة الانبياء - لعلها أن تكون تعبيرا عن الشاعر نفسه . وهذه هي الأبيات التي تتمثل فيها هذه الصورة :

ها هو ذا يجري في الوادي
متلاثلا بهيا ،

والأنهار الجارية في الوهاد
والجداول الهابطة من الجبال
تهتف به صائحة : يا إخواننا !
يا إخواننا ، خذ اخوتك معك
خذنا الى أبيك الخالد ،
الى المحيط الأثلي ،
الذي ينتظرنا
بلواعين مفتوحين .

ثم تقول الأغنية بعد قليل :
خذ اخوتك من الوادي
خذ اخوتك من الجبال
خذهم معك الى أبيك !

الى أن تنتهي بهذه الأبيات :
هكذا يضم اخوته
كنوزه ، أطفاله ،
الى صدره الجياش بالفرح
ليسلمهم الى الاله المنتظر

هذه الصورة لا تعبر كما قلت عن شخصية النبي وحده ، بل تعبر كذلك عن شخصية الشاعر نفسه . فهو أيضا قد عرف رسالته ، وآمن بأنه يهدي الناس على طريقته ، ويرفع اخوته من البشر الى حياة/أسمى وأرفع . والحق أن جوته لم يتخل عن هذه العقيدة طوال حياته ، فظلت شاعريته تحمل هذا الطابع الديني ، أو اذا جاز لنا القول هذا الطابع التربوي ، كما ظل الملايين من الناس حتى يومنا هذا يعتبرونه معلما وهاديا روحيا ، أعنى شاعرا بالمعنى الأرحب لهذه الكلمة . ولا تكشف « أغنية محمد » عن إعجاب شاعرنا بشخصية النبي فحسب ، بل تكشف كذلك عن إعجابه بأحد أركان الاسلام ، ألا وهو التوحيد . ويظهر هذا في التشديد الذي يتفنى به محمد وحده في بداية المسرحية ، تحت سماء ساجية متألقة بالنجوم :

ليس في مقدوري أن اغني اليكم بهذا الاحساس
ليس في مقدوري أن أشعركم بهذا الشعور .
من ، من يصيح السمع لفراغتي ؟
من ينظر الى العين المتبهة ؟
انظروا ! ها هو يسطع في السماء ، المشتري النجم
الصاديق .

كن أنت سينى ، كن الهى . انه يلوح لي في حنان !

انتظر ! انتظر ! أتجول عينيكَ ؟
ماذا ؟ أيمن أن أحب من يتغنى عني ؟
مبارك أنت أيها القمر ! يا هادي النجوم ،
كن أنت سيدي ، كن الهى ! أنت تضيء الطريق
لا تتركنى لا تتركنى فى الظلام
أيها الشمس ، أنت أيها الشعلة المتوهجة التى
يتبطل لها اللوؤد المشتعل

كونى أنت الهى ! فودى خطاى ، يامن تطلعن على
كل شىء ،

أو تافلين أنت أيضا ، أيها الرائعة
إن الظلام العميق يغيى على .

تطلع أيها القلب الولهان خالقك !

كن أنت سيدي ، كن الهى ! أنت يا من تحب الخلق
أجمعين

يا من خلقتنى وخلقت الشمس والقمر
والنجوم والأرض والسما .

هذه الأبيات تذكرنا على الفور بها جهاد فى
القرآن الكريم فى سورة الأنعام التى مناجاة إبراهيم
لربه : « وإذ قال إبراهيم لأبيه آزر أتخذ أصناما
آلهة أنى أراك وقومك فى ضلال مبين . وكذلك
نرى إبراهيم منكوت السموات والأرض وليكون من
المؤمنين ، فلما جن عليه الليل رأى كوكبا قال
هذا ربي فلما افل قال لا أحب الآفلين . فلما
رأى القمر بازغا قال هذا ربي فلما افل قال لن
لم يهدينى ربي لأكون من القوم الضالين . فلما
رأى الشمس بازغة قال هذا ربي هذا أكبر فلما
افلت قال يا قوم انى يرى مما تشركون . انى
وجهت وجهى للذى فطر السموات والأرض حنيفا
وما أنا من المشركين » .

والغريب أن هذه السورة وجدت ضمن السور
التي ترجمها جوته بنفسه عن ترجمة ماراثنى
اللاتينية ، وتظهر فيها دقة الفهم وجمال الأداء
وشاعريته ، كما تتجلى فيها تقواه وإيمانه
بالطبيعة كمظهر من مظاهر القدرة الإلهية . ولعل
عقيدته التى صاحبته طوال حياته وتآثر فيها كما
نعلم أبلغ التأثير بمذهب أسبينوزا فى وحدة

الوجود وهو المذهب الذى يتلخص فى هذه العبارة
المشهورة « الله أو الطبيعة » - لعل هذه العقيدة
هى التى قربته من الإسلام وجعلت له هذه المكانة
فى قلبه . ولا يصح أن نتهمه بعد هذا بأنه خلط
فى فهمه للإسلام بين وحدة الوجود - وهى شىء
بعيد كل البعد عن روح الإسلام - وبين فكرة
التوحيد . فربما يغفر له أنه وجد فى قراءاته
للقرآن الكريم آيات كثيرة تؤيد إيمانه بأن الله
يتجلى فى كل مخلوقاته على اختلاف مظاهرها .
ويكفى أنه أنصف الإسلام وقدره فى وقت كان فيه
المستشرقون يكادون يجمعون على التهمج والافتراء
عليه ، ولم تكن الدراسات الإسلامية والعربية قد
برئت بعد من التعصب ، ولا وصلت الى درجة
كافية من الحياد والانصاف . ويكفى كذلك أن
نعلم أن هذه الشذرة من مسرحيته التى لم تتم
تختلف تمام الاختلاف عن مسرحية أخرى عن
محمد كتبها فولتير وهاجم فيها الرسول أحمد
هيجس . وإذا كان جوته قد ترجم هذه المسرحية
الآخيرة وعرضها على مسرح فيمار فقد أثبت البحث
الحديث أنه اضطر الى ذلك تنفيذا لرغبة صديقه
ورؤيته كاول وإيجوست أمير فيمار .

ولعل أكثر ما ألهمه جوته فى الإسلام وصادف
هوى من نفسه هو هذا التسليم المطلق لمشية
الله ، كما لاحظته فى القرآن الكريم وفى أخلاق
المسلمين . وأغرب من هذا أنه عاش طوال حياته
مؤمنا بهذه الروح القدسية كما يسميها الغربيون ،
فكانت عزاءه فى المحن والملمات . وما أكثر ما كان
يقول حين تصيبه مصيبة فلا يجد أمامها سوى
الصبر والأذعان والتسليم : « ليس لى ما أقوله
سوى أننى أجا هنا أيضا الى الإسلام » . قال هذا
عندما مرضت زوجة ابنه مرضا خطيرا ، كما كتب
أيضا فى رسالة الى إحدى صديقاته حين انتشر
وباء الكوليرا من حوله فى سنة ١٨٣١ : لا يستطيع
أحد أن يشعر على أحد بشىء ، فليقر كل امرئ
بنفسه ما يشاء . نحن جميعا نحيا فى الإسلام
أيا كانت وسيلتنا فى التلوع بالصبر
والشجاعة .

كان من رأى جوته دائما أن الاطمينان والتسليم
بمشية عالية هما الأساس المكين الذى يقوم عليه

تقرأ كلمة واحدة تؤذي شعور للمسلمين • ولابد أن
اعانته في دراسة القرآن هو الذي ألهمه بعدد
كبير من قصائده • ويكفي أن نقرأ هذه الأبيات
الأربعة المعروفة :

له الشرق
له المغرب
الأرض شمالا
والأرض جنوبا
ترقد أمته
هابين يديه •

أقول يكفي أن نقرأ هذه الأبيات لننتذكر هذه
الآية الكريمة في سورة البقرة :

« وَهُوَ الْمَشْرِقُ وَالْمَغْرِبُ فَأَيْنَمَا تُولُوا فَهُمُ وَجْهُ
اللَّهِ ، إِنَّ اللَّهَ وَاسِعٌ عَلِيمٌ » •

وإذا أبيات أخرى من كتاب المغني من الديوان
الشرقي تقوم على سورة الفاتحة ، ولعل الشاعر
أن يكون قد كتبها وفي ذاكرته كذلك سورة
قل أعوذ برب الناس التي ذكرت قصتها :

بنازعي النوى والضلال
لكنك تعرف كيف تهديني
اهدني أنت في أهالي
وفي لشعاري الفرائد المستقيم •

وهناك أبيات أخرى من نفس الديوان يبدو
أن الشاعر قد تأثر فيها تأثيرا مباشرا بهذه
الآية الكريمة من سورة الأنعام وبغيرها من الآيات
المشابهة : ، وهو الذي جعل لكم النجوم لتهتدوا
بها في ظلمات البر والبحر ، قد فصلنا الآيات
نقوم يعلمون « تقول الأبيات :

جعل لكم الكواكب والنجوم
لتهتدوا بها في البر والبحر
لكي تنعموا بزيئها
وتنظروا دائما إلى السماء

كل هذه القصائد تردده صوتا
واحدا ، ألا وهو التسليم بالقدر الذي رسمته لنا
مشيئة الله • ولو أردنا أن ننتج هذا الصوت في
ثنائنا الديوان لثال بنا القول ، ويكفي أن نشير
في هذه الأبيات من كتاب الأمثال :

وب خلقك قد دبر كل شيء •
تحدد نصيبك ، فأتبع السبيل ،

التدين الصحيح ، مشيئة تدبر حياتنا وأقدارنا ،
ولا نستطيع أن نذكرها لأنها تسمو على أفهامنا
ومداركنا • وقد تمثلت له هذه العقيدة في الإسلام
قبل أي دين آخر ، فكان هذا هو سر احترامه له
واهتمامه الطويل به • ويظهر أن اقتناعه بفلسفة
أرسينوزا منذ شبابه ، وإيمانه بمذهب الحتمية
الذي قال به الفيلسوف الهولندي (*) ثم ملاحظته
للتناقض بين هذا المذهب وبين العقيدة الإسلامية في
هذا الصدد ، هو الذي دفعه إلى دراسة الشرق بوجه
عام والإسلام بوجه خاص • ومن الطريف أن نذكر
أنه أقيس على العمل في ديوانه الشرقي على أثر
مشاهدته لصلاة أقيمت في إحدى المدارس في مدينة
فيماز • فقد مرت بالمدينة في أوائل سنة ١٨١٤
فرقة من فرسان البشكير من رعايا الروس المسلمين
كانت تتعقب جيوش نابليون المهزومة ، فأتبع له
وأخبره من لسان أن يحويهم ويشاهدوا صلاتهم
عن كثب ، ويسمعوا آيات القرآن الكريم ترتل
أمامهم • وتصادف قبل ذلك بشهور معدودة أن
رجع جماعة من الجنود الألمان إلى وطنهم ، فيماز ،
بعد اشتراكهم في الحرب الإسبانية ، وكانوا
يحملون معهم صحيفة من مصحف مخطوط عليها
سورة قل أعوذ برب الناس وهي آخر سورة
في القرآن • سر الشاعر إيمانه بهذه النظرة
وطلب من المستشرق « لو رزأج » الذي كان
استاذًا بجامعة فينا أن يترجمها له ، بل ذهب
إلى أبعد من هذا وحاول أن ينسجها بنفسه !

كان هذا كله ، إلى جانب قراءته المتصلة
في القرآن الكريم وعنايته بالإطلاع على مسيرة
الرسول مما أعانته على أن يعيش في جو الإسلام
ويألف عائلته الفكرية والروحية • ونستطيع اليوم
أن نقول أنه لولا هذه الصلة الحميمة بالإسلام
ما قدر له أن يكتب ديوانه الشرقي ، وهو الذي
بعد كما قلت من أجمل أعماله وأروعها ، ولا قدر
له كذلك أن يتحرك في هذا العالم الغربي عنه
بحرية وصدق فيجد شباكره وشبابه ، ويخلط
بين المجد والسخرية ، ويعبر عن إعجابه بحافظ
الشيرازي وحنينه للشرق واحترامه للإسلام ،
دون أن نسمع في الديوان كلمة نفخة شاذة أو

*) انظر على سبيل المثال كتابه الاخلاق ، القسم الأول
الفصلية ٢٩ ، والقسم الثاني الفصلية ٤٨ •

بدا الطريق ، فأتت الرحلة •

أو الى هذا البيت من كتاب التاملات على لسان
جلال الدين الرومي :

ان أئمت في العالم ، فر كالعلم

وان رحلت ، جدد القدر طريقك

الالهية الا التسليم بالقدر والاطمئنان لما يصيبه
على يديه ، والتفرد بالتسامح في الفعل والقول
والشعور • ولعل أدوع ما قاله في هذا الموضوع
هو هذه الأبيات التي جاءت في كتاب الأمثال ،
والترجمة للشاعر الكبير الأستاذ عبد الرحمن
صديقي :

من حياقة الانسان في دنياه

ان يتعصب كل منا لما يراه

واذا الاسلام كان معناه ان الله التسليم

فلاننا جميعا نجيا ونموت مسلمين

ولا يجوز أن نحمل البيتين الأخيرين أكثر مما
يحتملان ، فالواجب يدعونا إلى تفههما على

فمشيئة الله هي التي تحدد طريقنا وترسم
حياتنا • ولولا إيمان جوده بوجود قدرة عالية
مدبرة للكون ولصير الانسان فيه ، ولولا انه وجد
في العقيدة الاسلامية ما زاد من اطمئنانه الى هذا
الايمان وقواه في نفسه ، لما كان من الممكن أن
تشيع هذه الروح السمحة الثقية في قصائد
الديوان الشرقي • ويسعد أن الشاعر قد آمن
ايضا بأنه ليس من سبيل للانسان أمام المشيئة

- ١٠ -

كان كالغيت كريما
عندما يجدي ويهدى
فاذا يفرق عدوا
فليس كالأسد يردى •

- ١١ -

وجه امام الناس
أسود الشعر طويل الأزار
يتدفع على العدو
كالغدي النحيل •

- ١٢ -

بذيق طمع
الأرى والتفريا
وعنهما شيء
قد ذاقه كل •

- ١٣ -

يركب الهول وحيدا
عالمه قط خليل
في الولى الا أيمانى
كثرت فيه الفلول •

- ١٤ -

ولى الهجر بدانا
في الشباب العريا
في الليل طال سرائنا
كمن يطارده سحبا •

لو نهي شهما قويا
وجلسا هده

- ٦ -

يأتى القدر
لا جرح الصديق
الذى لا ينسار
شيعه أبدا •

- ٧ -

كان دغى الشمس
في اليوم القريب
وإذا ما ذكت الشعري
فبرد وغلال •

- ٨ -

يا بس الجنين
من غير شج
وندى الكفين
شهم جرى •

- ٩ -

بالحزم الشهيد
يسمى الى فرسه
فاذا ما حل في مكان
حل معه حزمه •

- ١ -

تحت الصخرة ، على جانب الطريق
يرقد صريعا ،
لا تنسكب على دمه
قطرة ندى •

- ٢ -

التي الصم الكبير على
ثم ولى ،
واتنى لجدير
بحمل هذا الصم •

- ٣ -

ولتارى وريث
هو لى ابن أختى
لأبت في القتال
صامد لا يثنى •

- ٤ -

مغرق يروح سما
سئلما نغرق المي
تلث السم ولا
يمنع السم أذاها •

- ٥ -

نعيه كان شديدا
وعليها كارهة

ضوء ما سبق من الكلام عن إيمان الشاعر
بشئنة عالية ينهى أن يسلم الإنسان أمره إليها
وارتياعه إلى هذه العقيدة التي وافقت شخصيته
وطبعه ، كما أكدت ما سبق أن اقتنع به من فلسفة
أسمينوزا . والمهم أن الشاعر الكبير قد بدا في
شيخوخته وكأنه يريد أن يغير حياته كلها ،
ويستقبل شيئا جديدا ، ويتفتح على عالم جديد ،
فها هو ذا يقتبس من القرآن الكريم ما يوافق
مزاجه وشاعريته . وها هو يترك هوميروس
وبندار وراء ظهره ليفتح صدره لحافظ والجامي
وجلال الدين الرومي وشعره المعلقة ، ويتخلل
عن بروميشيوس وهيلينا وإفيجينيا لينغم بصحبة
زليخا وحاتم والمجنون والندامي والمغنين ! وإذا
كان من غير الجائز أن نبالغ في هذا التحول إلى
الشرق أو نفهم منه أنه يدل على تحول تام عن

الغرب ، فمن الواجب في نفس الوقت أن نقرر
أنه لم يسبق في تاريخ الفكر الغربي أن وجدنا
شاعرا قبل جوته يتجه بروحه إلى الشرق ويطلق
خياله فيه بكل حريته تاركا وراءه ميراث ألفي
سنة من التراث الوسيط والتسديم والحديث .
ويزداد إعجابنا وإكبارنا لهذا الشاعر إذا عرفنا
أنه لم يكن في سن الشباب الجريء المتهور بل في
سن الخامسة والستين عندما راح يتجول في رحاب
الشرق كأنما ولد من جديد . وخلق بنا
نحن العرب أن نتذكر هذا الشاعر الجليل كما
صور نفسه في إحدى قصائد ديوانه وهو يقطع
الصحاري الشاسعة فوق ظهر جواده وليس فوق
رأسه إلا النجوم ، ولا في قلبه غير الحب والرحمة
والتسامح ، والثقة والاطمئنان والصفاء .

١٥ -	وكلنا كان سيفه وقد تكد سيفه إذا سئل فبرق أسنى من البرق مسوؤه	٢٠ -	وعندما حيا الصباح الصريح هناك في عرقه الوحي أطلب الشمس فما أبصر إلا غرما في دماء سبيا .	٢٥ -	قد أحل الشرب فالشر - ب من أليوم فباح .
١٦ -	واحتنوا أنفاس نوم فلما اطفأوا برؤسهم رأيتهم شربنا فسقطوا صرعى	٢١ -	هائم الهاديون قد ثلوا مصرعهم وأصانهم من الجراح المميدة والشر لم يقل عزمي بل قل عزمه	٢٥ -	أفسى الكاس استقيها باسوداء يا ابن عمرو ! إن جسمي بعد غالي مثل جرح غالي .
١٧ -	أخلنا النار كاملا لم يفلت من اللبنتين إلا القليل أقل القليل	٢٢ -	الرمح قد روى بالسقية الأولى هناك لم يحصرم من سقية أخرى	٢٦ -	وان كاسي المنايا ذاقته من هديل فلزعت بالرزاء وبالمنى والقلق
١٨ -	وإذا كانت هديل في الأولى قلت شجاء فلكم ذاقت هديل في الردى تلك الشجاء	٢٣ -	حلت الخمر لتلي بعد أن كانت حراما أنا حلفت لتلصق شربها من بعد ناي	٢٧ -	لقتي هديل تصاحك الصنيع وبصر اللب ووجهه يلمع
١٩ -	القوة في مناخ غليل على صخر وعر تلف فوهه الجمال فتعظم حوافرها .	٢٤ -	وعلى سبيل دمعي وعلى هذا الجواد	٢٨ -	والصفور النيلية تنطير ونخطو من جنة لجة ولاستطع أن تلهو من المائدة الغنية

شورة في ..

الفاهرة المملوكية

ازمة عام ١١٤٣هـ - ١٧١١م

بقلم:
اندرية ريمون
ترجمة:
زهير احمد الشايب

١ - مقدمة : المصادر

١ - المصادر المستخدمة : يمكن معرفة أحداث القاهرة عام ١٧١١ عن طريق مصادر عديدة ومتنوعة ومعظمها مخطوطة (٢) .

الشيخ علي الشاذلي : « رسالة في وقائع وقعت بين أمراء الجراكسة بمصر سنة ١١٢٣ هـ » وهو مخطوط محفوظ بدار الكتب بالقاهرة - المكتبة التيمورية - تاريخ . برقم ٣٦٧ - ٩٢ صفحة ، ناقص في البداية ، وبه خرم (بين ٧٤ - ٧٥) وهي حكاية مفصلة جدا ومعاصرة «لثورة» ١٧١١ كتبها واحد من سكان القاهرة . وقد عرف الجبرتي هذا النص لكنه لم يرجع اليه كثيرا فيما يبدو (عجائب الآثار بولاق - ١٢٩٧ هـ . جزء أول) أحمد شلبي بن عبد الفتى الحنفى المصرى : كتاب **أوضاع الاشارة فيمن تولى مصر القاهرة** ، والمخطوط الذى رجعنا اليه مملوك لمكتبة جامعة بيل وتعود النسخة الى عام ١٧٩٥ وتحتوى على ٢٦٦ ورقة . وهذا الكتاب هو المصدر الرئيس لتاريخ مصر ابتداء من القرن السابع عشر حتى سنة ١٧٣٧ ويذكر الجبرتي أن هذا النص كان تحت يده . وهو فى الواقع شديد الاقتراب فى تاريخه مما يذكره أحمد شلبي وقد ورد ذكر أحداث ١٧١١ فى الأوراق من ٥١ الى ٦١ .

الحاج مصطفى القينالى : **مجموع لطيف يشتمل على وقائع مصر القاهرة من سنة ١١١٠ الى آخر تاريخ المجموع** . مخطوط بدار الكتب بفيينا ويتكون من ٢٠١ ورقة . وهذا النص يتناول فترة

١٦٩٢ - ١٧٣٩ . وقد تعرض لأحداث ١٧١١ فى الأوراق من ٦٥ - ٧٩ .

أحمد كتحدا الدمرداشى : كتاب **الدرة المصانة لى أخبار انكثانة** « مخطوط بالمتحف البريطانى بلندن . فى مجلدين مجموعهما ٥٨٩ صفحة . وهذا المؤلف يتناول الفترة من ١٦٨٧ - ١٦٨٨ الى ١٧٥٥ - ١٧٥٦ ويعالج أحداث ١٧١١ فى الصفحات من ١٤٥ - ١٧٤ .

عبد الرحمن الجبرتي : « **عجائب الآثار فى اقتراجم والأخبار** » طبعة بولاق فى ٤ مجلدات . ١٢٩٧ هـ . وهو المصدر الوحيد - للفترة التى نهىنا الآن - الذى أتبع له أن ينشر . وقد تعرض الجبرتي فى عدة مواضع من مؤلفه لأحداث ١٧١١ مشيرا آل مؤلف أحمد شلبي . (مجلدا ص ٣٨ - ٤٦) ثم يعود إليها فى مواضع عدة عند الحديث عن السيرة الشخصية لأبراهيم بك أبو شنب وفرنج أحمد ، ويوسف بك الجزائر ، واسماعيل ابن ابواط .

المصادر الأوربية : نجد فى مراسلات القنصلية الفرنسية بالقاهرة والاسكندرية كثيرا من الرسائل تفصيل بأحداث ١٧١١ أمثال رسائل Monbenaull, Peleran محفوظة بدار الكتب بباريس والمعلومات التى تقدمها هذه الرسائل مختصرة لحد ما لكن لها قيمتها إذ أنها تسمح بتشبيك تواريخ الأحداث وتاريخها . كما أمكن الحصول على بعض المعلومات أيضا عن طريق الوثائق المحفوظة فى محفوظات الغرفة التجارية بمرسيليا (٣) .



و للنورة - قد حدث - كما ورد بهما - بعد تعيين القائم وأغوات مختلف العرق ، وكذلك يقدمان الهجوم الذي قام به محمد بك الكبير داخل المدينة كشيء لاحق لموت إيواظ بك ، وبخلاف ذلك يكون نظام تلاحق الأحداث قد تبين بطريقة صحيحة في المصادر الأخرى جميعاً .

وعلى العموم ، فسوف نتابع اتاريخ الذي تقدمه المراسلات القنصلية والتي كانت معاصرة تماماً للأحداث وإن كانت - للأسف - قليلة التفاصيل وعن طريق رواية الشيخ على الشاذلي التي تعتبر من جهة المصدر العربي الأكثر اكتمالاً ، ومن جهة أخرى بدون شك - أكثرها قرباً للأحداث المروية وبخلاف تازجج التفاصيل وتعارضها فإن سير الأحداث كما قدمه أحمد شلبي - هو في الواقع شديد الاقتراب من رواية على الشاذلي .

٢ - أصول الأزمة

إن أزمة عام ١٧٧٤ يجب أن توضع داخل إطار (الحياة السياسية) للقاهرة في السنوات الأولى من القرن الثامن عشر (٥) . ويمكن أن نميز في هذا الموقف عناصر دائمة ، وأخرى عارضة ، جاءت لتعقد لعبة القوى التقليدية ولتدخل ضمن أصول الأزمة .

وأهم العناصر الرئيسية للأزمة انقسام البكوات المالكي إلى حزبين متنافسين والعداء المستحكم بين طائفتي (العزبان) والانكشارية (٦) وإذا كان ما نعرفه عن أصل كل من الحزبين الملوكيين : الفاسيين والعقاريين يعتبر ضرباً من الأساطير فإن سمات كل من الفريقين - في مقابل ذلك - تصبح محددة بوضوح عندما نتعرض لتقييم قوى ، كسلى من المستكرين اللذين كانا يقتسمان المهام الرئيسية والمناقب الأساسية في الدولة . وكان أبرز بكوات القاسمين بعد إيواظ بك : إبراهيم بك أبو شنب ، وقنصوه بك ، بينما نجد أبرز بكوات الفقاريين اللذين يتزعمهم أيوب بك وعبد بك الكبير : مصطفى بك ، قايطاس بك ، محمد بك الصغير (قطامش) تابع قايطاس بك ، وحسين بك بارس ديله .

ب - أهمية هذه المصادر :

تتجمل المصادر التي رجعنا إليها في أربع مجموعات :

- ١ - على الشاذلي .
- ٢ - أحمد شلبي .
- ٣ - فينالي والدمرداشي .
- ٤ - المصادر القنصلية .

واللجوء إلى هذه المصادر يثير مشاكل عدة في طريق الباحث ، أدقها مشكلة التعليقات التاريخية - الجغرافية التي انحازت في الغالب إلى جانب القاسمين والعزبان بقدر ما كانت معادية للفقاريين والانكشارية . وهذه بالطبع هي الحال التي وردت بها الوقائع العسكرية ، التي دبرت في محيط فرقة العزبان والتي تمكس وجهة نظرهم في الأحداث التي ساهموا فيها وهذا الاتجاه واضح كذلك في تاريخ أحمد شلبي . وكما نرى في الجزء الذي كثيرا ما يعود إليه (٧) ، ولعل هذا السبب الذي روى على الشاذلي التي احتفظت به لحد ما - بالحميدة بين الفريقين والتي تعبر بوضوح عن الرأي الوسط للفقاريين تعتبر قيمة - بصفة خاصة لأنها تسمح بتقريب الصورة المتحيزة لحد ما كما توردها المصادر العربية ، كما تقدم المراسلات القنصلية - وإن كانت قليل بوضوح إلى جانب الفرنج أحمد (٨) إمكانية مساعدة للتصحيح المنشود .

وثمة صعوبة أخرى ، تلك هي التعارضات الهامة بين النصوص التي اعتمدنا عليها . فالنصوص المختلفة سواء كانت كاملة أو ناقصة (وفي بعضها توجد ثغرات وفجوات) كانت متناقضة أحيانا وكان التاريخ ادى تعطيه للأحداث يختلف بطريقة ملموسة من نص لآخر . والاختلافات الشديدة الأهمية توجد في المخطوطات « الحربيين » واللذين يبدو فيهما تاريخ الأحداث صعب التعديد بسبب اضطراب العرض - فمثلا ذكر فيهما أن تميين كتحداً وانما من الانكشارية - ذلك الأمر الذي حدث في المرحلة النهائية

وقد امتد هذا التحزب حتى شمل الأوجاقات فتحالفت طائفة العزبان مع القاسميين بينما تحالفت طائفة الانكشارية مع الفقاريين . وفي النهاية امتد هذا التحزب نفسه فشمّل جموع الشعب المصري - في ذلك الوقت - من علماء وحرفيين وبدو ، وبرز الأمتلة على ذلك تحالف الأمير حسن أمير أخميم مع معسكر القاسمية - عزبان في حين انضم بدو الهوارة الى معسكر المغارية - انكشارية .

وتعود جذور التنافس الذي أدى في النهاية الى ذلك الصدام الدموي بين العزبان والانكشارية الى « الحقد » الطبيعي الذي تكون لدى أقوى طائفتين عسكريتين كانتا تتصارعان على امتلاك السلطة وبالتالي على المكاسب التي يمكن أن يجنيها من يملكها . وبمقتضى نظام « الحماية » استأثرت الطائفتان بحجز كبير من طبقة الحرفيين والتجار وخسمنوا بذلك مكاسب مادية هائلة كانت بمثابة أجر أو تعويض مقابل الفوائد التي يحققها رعاية الأوجاقات لطوائف الشعب . وفي هذا التقسيم للطبقات المنتجة بين الأوجاقات المختلفة اختص الانكشاريون أنفسهم بتسليم الإسيار ، بحصولهم على مهمة الإشراف والحماية على أغني تجار القاهرة تجار البن والمطارة لكن قوتهم المالية والاقتصادية لم تؤد الا الى اثاره غير الفئات العسكرية الأخرى الأقل حظا بكثير . وقد اتخذت المساوي الناجمة من هذا التقسيم للحياة الاقتصادية والادارية في القاهرة - وخصوصا عدم امكانية السيطرة على الامصار ، وشكاوى الحرفيين والتجار التي كانت تنور بين فترة وأخرى - اتخذت ذريعة للاعمال التي لجأت اليها أكثر من مرة - الأوجاقات الستة الأخرى الذين تحالفوا فيمسا بينهم لوضع حد للمساوي التي كان الانكشاريون المستولون الرئيسيين عنها وليسوا - بالطبع - المسئولين الوحيديين . لكن التعريض بنظام الحماية لم يكن يعني - بلا شك - المطالبة بالغائها اذ أن كسل اوجاقات الجيش العثماني كانت تستفيد منها ، لكنه كان يعني فقط تصحيح القسمة غير العادلة لها . ولذلك فان كل المحاولات التي بذلت لانهاء هذا النظام - وخصوصا على يد كوتشك محمد عام ١٩٩٢ أو على أغا عام ١٧٠٣ - كان محتملا هليها أن تبوء بالفشل (٧) .

وفي داخل هذه اللعبة السياسية التي حددنا باختصار سماتها العامة ، ظهرت في بداية القرن الثامن عشر عناصر جديدة سوف تؤدي الى تعقيد الأمور ثم في النهاية الى اثاره ثورة ١٧١١ ، تلك هي مشاكل الأشخاص الذين تسببوا في انقسام أوجاق الانكشارية وتسببوا في انشقاق مماثل في صفوف البكوات الفقاريين . وقد تم الانقسام في معسكر الانكشارية بسبب وضد الفرنج أحمد (٨) باشا أوداباش والقائد الرئيسي للأوجاق ابتداء من ١٧٠٤ (٩) وكرد فعل لسيطرته واستبداده كون فريق كبير من جنود وضباط الأوجاق حزبا معارضا لفرنج أحمد ، يجاهد للسيطرة على الأوجاق . وزادت هذه الأزمة الداخلية خطورة نتيجة لمجهود القاسميين - العزبان عندما سعوا لانشاء حزب داخل الطائفة الغريبة ، وهكذا بدأت تحدث سلسلة من الأزمات في السنوات الأولى من القرن الثامن عشر انتقلت أثناءها زعامة الانكشارية من حزب لآخر . وفي عام ١٧٠٧ ذهب خصوم الفرنج أحمد (١٠) ليعتصموا في قشلاقات العزبان . وبعد شهرين من التوتر أقبل الفرنج أحمد وعمرل وفي في الوقت الذي عاد فيه الجنود الذين التجأوا الى معسكر العزبان الى أوجاقهم وأصبح كور عبد الله هو الباشا أوداباش للانكشارية .

ومع ذلك فقد عاد فرنج أحمد بعد وقت قصير الى القاهرة بمساعدة أيوب بك وبمجرد أن رفض الانكشاريون قبوله في الأوجاق ، تم تعيينه في منصب سنجق بك (في نوفمبر ١٧٠٧) وقصد هيأت هذه النتيجة تجاها للقاسميين الذين سيطر أنصارهم على الانكشارية خلفاء أعدائهم وبعد عامين من ذلك نجح الفرنج أحمد في بسط نفوذه من جديد على الأوجاق بدعم من أيوب بك ومحمد بك الكبير (اللذين نجحا في اقتناع القاسميين بأن ينضموا اليهما) ، وقام فرنج أحمد بعدة عمليات ضد فرقته الأصلية - الانكشارية - أدت الى هزيمتها في النهاية وكان على الثمانية الذين قادوا العصية المعادية لفرنج أحمد أن يتركوا معسكرهم وأن يذهبوا للمنفى (في قرية يملكها ايواظ بك) في الوقت الذي عاد فيه فرنج أحمد الى أوجاقه في منصب باشا أوداباش ، وعن طريقه غاود الفقاريون

التنيطرة على الانكشارية ، تلك السيطرة التي خرجت من أيديها بعضا من الوقت .

وقد ارتبطت بهذه المعارك الداخلية في صفوف الانكشارية خلافات أخرى بين البكوات الفغارية كان من نتائجها الاختلال بالتوازن بين القاسميين والفقاريين ، ذلك التوازن الذي كان دعامة السلام المدني في القاهرة . وفي المقام الأول كانت مشكلة تغيير حكام مقاطعة جرجا - تلك المقاطعة الهامة التي يتحكم حاكمها في تكوين القاهرة بحسب الصعيد - هي أصل النزاع . فعندما أصبح محمد بك الكبير حاكما على المقاطعة بمعونة أيوب بك ، اعتمد على يدو الهوارة حلفاء الفقاريين والانكشاريين ، ولكن عندما استبدل به محمد بك الصغير (قطامش) تابع قايتاس بك قامت الصعوبات في سبيل نقل الحبوب من الصعيد مما أدى الى عودة محمد بك الكبير الى حكم المقاطعة ، في العام التالي ، وقام « هو » بنزع أملاك قطامش فتضاخت الخصومة بين البكوات نتيجة للظلمة التامة التي نشأت بين حاميهما الكبيرين : أيوب بك وقايتاس بك بالرغم من انتماء الأميرين الى نفس البيت ، وقد أدى ظهور حزب ثالث ، جليلي ، قايتاس (من محمد بك قطامش وحسين بك إيارم ديله) الى زيادة ضعف الحزب الفقاري الذي كان قد تسرب اليه الوهن بالفشل نتيجة للنزاع الداخلي بين صفوف حلفائه الانكشاريين . وقد عقد مولد هذا الحزب الثالث اللعبة السياسية في القاهرة وفجر أزمة ١٧١١ وخصوصا عندما أثار قايتاس حفيظة القاسميين ضد أيوب ، وبسبب رغبته الشخصية في الانتقام من الفقاريين .

٣ - بداية « ثورة » ١٧١١

عادت الأزمة الداخلية في صفوف أوجاق الانكشارية والتي سويت مؤقتا عام ١٧٠٧ لتبرز من جديد بطريقة شبيهة فجائية . فقد دخل « الثمانية » المبعدون ، بعد أشهر من إبعادهم ، في صلاتات مع قايتاس بك ، وطلبوا اليه أن يتدخل لدى الأوجاقات المست كى يحصلوا على موافقة بعودتهم الى القاهرة . وسرعان ما جاءهم رد الأمير بالترحيب فعادوا - بالتواطؤ معه بلا شك - الى القاهرة بطريقة سرية في نهاية عام ١٧١٠ . وقد انتهز قايتاس بك سفر ايواط بك

رئيس الحزب القاسمي - والذي كان يقوم عن الدوام بدور الموفق والمصلح - مع موكب الحج وعزم بوضوح على استغلال الشقاق القائم في صفوف الانكشارية كي يشبع أحقادهم (١١) .

وتوزع « الثمانية » بين العزبان وقرق الاسياحية (= الفرسمان) الثلاث وهي : توفكجيان ، جراكسة ، جاموليان (١٢) بالتواطؤ مع اختياري (١٣) هذه الأوجاقات وفي نفس الوقت بالرغم من غضب أغا هذا الأوجاق - رضوان أغا - الذي أدرك ما سيحدث - لا محالة - من اضطراب نتيجة عودة هؤلاء المتعفين .

وعندما أبلغ إبراهيم بك أبو شنب (رئيس الحزب القاسمي وأيوب بك (رئيس الحزب الفقاري) بهذا الحادث الذي يحصل نذر أخطار شديدة ، لزم كل منهما جانب الحرس والحذر ، بل ان أيوب بك قد أجاب على الاتهامات التي قدمت اليه بالتدخل بأن الامر يدخل في اختصاص « العميك » وأن على رجال الأوجاقات أن يحاولوا التوفيق دون تدخل من السناجق . عندئذ بذلت محاولة في أرجاء الانكشارية من أجل التوصل الى إعادة « الثمانية » الى فرقته الأصلية لكن امر فتح الجبل رفض أي تفاهم في الامر بل وأصر الباشا خليل علي أن يعود « الثمانية » - قبل أي نقاش - الى متفاهم الذي غادروه دون سند شرعي . وظل الامر على هذه الحال أثناء شهور ذي القعدة وذى الحجة عام ١١٢٢ ومحرّم ١١٢٣ هـ (ديسمبر ١٧١٠ - مارس ١٧١١) انتظارا لعودة ايواط بك من الحجاز . وكلما ظهر « الثمانية » في شوارع القاهرة يتجولون تحت حماية أوجاق العزبان وحماية قائمه حسن كتنخدا الحالفين وهو واحد من الزعماء البارزين في صفوف الحزب القاسمي تشجع خصوم الفرنج أحمد داخل صفوف الانكشاريين الذين لاحظت لهم - بهذه الطريقة - فرصة للتمرد . وتجمع الضباط المنتمون لجماعة مصطفى كتنخدا القازدوغل في معسكر العزبان وحتمسوا طالبوا بمنزل الفرنج أحمد أو نقلهم هم عوضا عن ذلك الى الأوجاق الذي يقع اختياعهم عليه . ونتيجة لمحاولات التوفيق التي بذلت لدى إبراهيم بك وقايتاس بك تقرر في النهاية - في ٢٣ محرّم ١١٢٣ - ٣ مارس ١٧١١ - نقل ضباط الانكشارية الذين يريدون اللحاق « بالثمانية » في

معسكر العزبان • وكان عدد هؤلاء يبلغ ٦٠٠ ما بين أتخذوا وشوريجي وأوداباشي وجنود •

وعندما عاد إيواظ بك مع موكب الحج في ١٢ صفر ١١٢٣ هـ (٢٠ أبريل ١٧١١) بدا عليه في البداية عدم الموافقة على محاولات قايتباس بد التي بدأت نتائجها المبدئية بالنسبة لأنهم القومي تلوح نذرهما في الأفق ، وحاول جاهدا ، وصوب الى سوية مع أيوب بك حتى يتفادى وقوع صراع مسلح ، لكن النجاح في هذا المسعى لم يحالفه أما لأن أيوب بك لم يكن على استعداد للتعاون معه أو لأن البكوات كانوا محتدين بعض الشيء ، ربما عنهم بسبب الاستعدادات الحربية التي قام بها قوادهم • وزادت حركة هجر حصوم افرنج أحمد لمعسكر الانكشارية الى المعسكرات الأخرى بينما وصلت الصراعات الداخلية داخل الأوجاقت الأخرى يدفع من القاسميين الى مرحلة الخطوة ، وتعجرت العداوات بين كبار الضباط وجزء من فريدهم على الأقل (١٤) •

وبرفض خليل باشا الموافقة على التنازل المطلوبة انفتحت الأزمة ، وبدا أن أي اتفاق بين القاسميين - الذين كانوا يريدون عزاء افرنج أحمد وعودة الثمانية - والعقاريين - كلقاين كاري - يدعمون افرنج أحمد ويحتون طرد الثمانية - بدا مثل هذا الاتفاق مستحيلا •

وبدا كل فريق في تركيز قواه في معسكراته الخاصة به ، واصبحت القوات تلازم معسكراتها استعدادا للمعركة التي لم يعد ينقصها الا اطلاق الرصاصة الأولى وهو الشيء الذي جاهد الجميع بشجورة من رجال الأظهر (١٥) أن يعثروا له على مبرر يبدو عادلا ومقنعا •

٤ - صراع مكشوف (أبريل ١٧١١)

انفجرت الحرب الأهلية نتيجة لسلسلة من الأعمال العدوانية المتصاعدة التي ارتكبتها كل من الفريقين • وحسبما ذكر أحمد شلبي (وانجبرتي) فإن الانكشاريين - أعداء افرنج أحمد والذين انتقلوا الى صفوف العزبان - هم الذين بدأوا عندما قطعوا الطريق المؤدي الى القلعة (طريق المحجر) وعندما حاولوا - بجهدهم - حرمان القصر من المياه بتخريب السواقي الموجودة في عرب اليسار (١٦) ، وعندئذ عرض انكشارية «انقصر»

الأمر امام الباشا وقاضي المعسكر • وما أن حصل افرنج أحمد • على اذاعة «الصفاة» حتى أمر بقصف معسكر العزبان الذي كان يقع في القلعة بجانب وأسفل معسكر الانكشارية (١٧) • وهكذا تفجر - في منتصف أبريل - ذلك الصراع الذي لم يقدر نه ان ينتهي الا قرب نهاية يونيو (١٨) •

وستمر انقصف الذي كان بائع اشدة - بمقاييس العصر - لمدة ثلاثة ايام بينما واصل العزبان محاصرتهم للقلعة • عنده دخل البكوات - الذين ظلوا حتى ذلك الوقت يبنائ عن الصراع بين امريان والانكشارية رغم انهم في الغالب أكثر ميلا لفريق الاول - تدخلوا لاعادة السلم بين المتخاصمين • ولعل محاولة التفاوض تعود الى أيوب بك الذي تب - فيما يبدو - بهذا الخصوص الى إيواظ بك (أو الى إبراهيم بك أبو شتت) • ووصح الامراء القاسميين - كشرط لأية مفاوضة - وقف نصف المدفعية (١٩) • وبدأت هدنة استمرت سبعة ايام (٢٠) ، واضطرت مطالب الفريقين التي بدأ من المعسكر استوفيق بينها • وحسبما يذكر تقرير قنصل فرنسا بليزان ecran فقد طلب حزب الانكشارية المدعوم من الباشا • واهم رجال انغاليون • وبعض البكوات ان يسلم الأمير حسن الى الباشا لجباكتته وأن يخرج • الثمانية • الانكشاريون من معسكر العزبان الذين يبنون عليهم حمايتهم وأن يعودوا الى المنفى • وأصر العزبان والبكوات بدورهم أن يظل الأمير حسن بينهم وأن يعود «الثمانية» الى صفوف الانكشارية وأن يمزل ارنج أحمد Frank Ahmet من وظائفه كباشي أوداباشي •

وفي مثل هذه الظروف كان تصادي استئناف العمليات العدوانية أمرا مستحيلا • ومن أجل أن يكون افرنج أحمد هو الذي قطع الهدنة (٢١) لكن عناد كل من الحزبين ورفضهما أية محاولة للتصالح ، واضطت الذي مارسه أيوب بك وقايتباس بك كل في معسكره - كل هذا يبدو كاسباب كافية لفشل محاولة التفاوض (٢٢) • وبينما كان الانكشاريون يعادون قصف معسكر العزبان دفع خصومهم - الذين استفادوا فيما يبدو من فترة الهدنة في تقوية مواقعهم حول القلعة - دفعوا بيكر أوداباشي ومعه مائة رجل في هجوم ليلى على معسكر الانكشارية ، ولكن

بعد احراق أول أبواب المعسكر ارتد المهاجمون
بعمل النيران الحامية للمدافعين .

٥ - وصول محمد بك الى القاهرة القتال في المدينة (مايو ١٧١١)

أحدث وصول محمد بك الكبير تحولاً حاسماً
في الازمة . فقد أثار تدخله - من جهة - تميماً
للصراع الذي طُل - حتى الآن - يدور حول
العداء التقليدي بين العزبان والانكشارية - مما
سيستدفع بالبكوات منذ الآن للاستظـم بعضهم
ببعض . ومن جهة أخرى فإن محمد بك المبعوم
بخطفائه من يدو الهوارة أعطي دفعا جديدا
للمعارك ، فقد انتشرت وامتدت من ضواحي القلعة
الى القاهرة نفسها أولا ثم الى ضواحيها .

لقد كان أيوب بك هو انذى أحد المبادأة بتوجيه
نداء الى حاكم جرجا بأمل أن يخل - لصالح حزبه
- بالتوازن بين المعسكرين - فقد أرسل اليه
رسالة يطلب اليه فيها أن يجمع كل من يستطيع
جمعهم من الهوارة واليدو والمدحجين ليحـف بهم
الى القاهرة ، متحاملاً - في نفس الرسالة - على
الامير حسن متها اياه بالوقعية ليدري ليستبدل
به - أي بمحمد بك الكبير - بهذا بك الصغير
تابع قايطاس ، وبمجرد وصول الرسالة ارتى
أحق بهما بيورودي (٢٣) من انبثا يمنحه
بمقتضاه « السلطة الشرعية » انذاك محمد بك
على الفور في تجميع جيش قوى لا يقدره الشكلى
بمشرة آلاف رجل) واتخذ بجيشه على الفور
طريقه نحو الشمال دون أن يغفل بهذه المناسبة
استباحة مدينة أخميم - مقر الامير حسن -
وسلبها . ووصل اليك الى القاهرة عن طريق
الأنار والقرافة في الايام الأولى من شهر مايو
وذهب ليستقر قرب الرملة في قصر أقردي .

وقد أثار وصول هذا الجيش البدري الى
القاهرة مشاعر حادة يبدو صدها فيما كتبه على
الشساذلى الذى خصص عدة صفحات من مؤلفه
لتناول هذا الحادث (٢٤) . ولكن يبدو أن الغلبة
التي كلف الامير يعتمد على ما استحدثه من أثر
قد اقتضح أمرها فقد كتب محمد بك الى أيوب
ليستولى على مسجد السلطان حسن ليضع فيه
بعض القوات وبعض المدافع ويحصر بذلك معسكر
العزبان من الخلف ، لكن الرسالة احتجرت في

الطريق. وأرسل العزبان مددة رجل وبعض المدافع
الى المسجد ، وتم احتلاله على يد محمد بك قطامش
ومعه ثلاثمائة رجل ، وأصبح المسجد بذلك جزءا
من خطة دفاع العزبان .

وبمجرد مجيء محمد بك اتخذ العزبان اللذان
كانا قد بدأ بتشكيلان أثناء المرحلة الأولى من
الصراع ، شكلها المحدد . فمن جهة ، حول
أيوب بك وفرنج أحمد ، ومحمد بك الكبير ،
و، باشا الذى منح الأخير لعب سرعسكر (٢٥) نجد
مصطفى بك الشريف ، والجزء الأكبر من طاقتي
الانكشارية والمتفرقة (بزعامه محمد بك) وضباط
الاسبانية يدون فرقم (رضوان أعا من
الجاموليان ، عمر اغا من الجراكسة ، أحمد اغا
من تفكيجيان) وتعدوا الجارشية وسليمان أعا مع
بعض من رجائه . وفى المعسكر الآخر نجد ايواض
بك أمير الحج ، وإبراهيم بك وقايطاس بك
الدقتردار (٢٦) ومهم قنصوه بك وعثمان بك
(باوي ديله) ، ومحمد بك قطامش ، وفرق الاسبانية
اثلاث ، وأجاقا الجاوشية والعزبان مع ستائة
من المتشككين على أوجاق الانكشارية . ان أزمة
١٧١١ يؤيد ذلك الصدد الذى أصاب التقسيمات
التقليدية . التي قامت عليها احياء اسبانية في
القاهرة حتى ذلك الوقت . وقد جمع معسكر
العزبان بالاصطفاء الى بكوات القاسمية البكوات
القنصارية من عصبة قايطاس بك وعدد آخر من
البكوات الذين كانوا يلزمون حتى الآن موقف
الحياد . وفيما عدا أوجاق العزبان الذى حافظ
على وحدته ، بنت الاوجاقات الاخرى شديدة
الانقسام لدرجة عميقة ، سواء بأن ينضم جزء من
الأوجاق لمعسكر معاد (الانكشارية) أو بأن يجد
كبار الضباط أنفسهم في معسكر غير المعسكر
الذى ينضم اليه جنودهم (الاسبانية) . وهذه
الانقسامات الداخلية تبين بجله شراسة الصراع
الذى لم يكن من المستطاع أن ينتهى الا بسحق
أحد الحزبين المتصادين ما دامت كل محاولة
للتوفيق - من نوع تلك الحلول التي كانت
تتوصل اليها الاوجاقات عادة - قد أصبحت
مستبعدة . اما بقية الشعب (احباء ولاهالي)
فقد كانوا بالمثل منقسمين بين المعسكرين .
وخلال الحوادث العسكرية ، المعارضة
والعشوائية في معظم الاحيان بدأت تتكون

استراتيجية متماسكة يعود الفضل فيها على وجه التقريب الى محمد بك الكبير (٢٧) . فبعد هجوم فاشل من الانكشارية على معسكر الزبان اقتنع الاولون فيما يبدو بعدم جدوى الهجمات المباشرة (٢٨) ، فنزل محمد بك من القلعة ونقل العمليات الى المنطقة الواقعة بشوارع الصليبية - حيث كان مقره - ليستطيع القيام بهجوم شامل موحد ضد الزبان الذين كانوا يحاصرون القلعة ، ولكن يحاصره - هم بدورهم ، حسب الخطة التي كان قد لجأ اليها منذ البداية والتي كان الزبان قد احبطوها . وتمت مهاجمة مسجد السلطان حسن ، لكن محمد بك قطاش قام بضده ، فنصب المهاجمون مدافعهم خلف متاريس امام المسجد في سوق السلاح وكذلك على رأس شارع الصليبية ، لكن الذي نجح فيه محمد بك هو طرد الزبان من موقعهم في سبيل المؤمنين جنوب الرملة . ولكن يفك الزبان ذلك الحصار الذي ضرب حول مسجد السلطان حسن ولكن يدعوا المواقع التي كانوا يحتلونها في منطقة الرملة اقاموا حاميات في وكالة المزاريق وفي مسجد محمد باشا وفي مسجد الامير اخور . وكانت هذه المواقع تحمي المواقع الامامية لمعسكرهم وتؤمن الاتصال لمسجد السلطان حسن ، حينئذ الامم . اما الانكشاريون - بدورهم - فقد وسعوا نطاق القصف مما سبب اضرارا بالغة للمباني التي اتخذوا منها اعداء لهم (٢٩) .

وعندما عجز محمد بك عن الهجوم على اعدائه في الضواحي المجاورة للرملة ، فانه عرض القيام بمناورة جديدة لكسر شوكتهم ، وذلك بإرسال « عسكر » الى مساجد الحى الجنوبي للقاهرة بفرض قطع المياه والطعام عن جنود معسكر الزبان وعن مسجد السلطان حسن .

وما أن اشتد الزبان خبر هذه الخطة حتى بادروا باحتلال مسجد الجاني اليوسفى ومسجد الساردانى من قبيل الاحتياط ، لكن الانكشاريين استطاعوا احتلال مسجد الامير سودون زادا الواقع بين المسجدين السابقين والذي اهل الزبان احتلاله . ودارت مارك عتيقة عندئذ في سوية العزى لامتلاك المساجد (٣٠) ، بينما اضطر الاهلون الى الاحتشام في بيوتهم ولم يكونوا يستطيعون التزود لا بالطعام ولا بالمياه . وبعد أن

قاوم الزبان ضد الحصار الذي فرضته الانكشارية على مسجد الجاني ، نجحوا بعد عدة ايام من المساومة فى فك الحصار وطردوا خصومهم من مسجد سودون زادا .

وهنا ، قام الانكشاريون بمحاولة جديدة للالتفاف حول مواقع الاعداء ونتج عن ذلك اتساع جديد لمنطقة المصارف فى قلب القاهرة . وأرسل عمر - اغا الجراكسه وتسكن بدون قوات من أوجاقه - لاحتلال مسجد قجماس ، بينما كان على سليمان - كتنخدا الجاوشية ولكن أيضا بدون جنود من فرقته - يستولى على مسجد المؤيد - فى باب زويلة - ومسجد اسكندر فى باب الخرق (٣١) .

وعندما اطمان الانكشاريون للسيطرة على وسط المدينة ، بات عليهم أن يعزلوا الحى الجنوبي الذى يقع تحت سيطرة الزبان (٣٢) . وقد استطاع عمر اغا أن يستقر فى مسجد قجماس وأن يستميل اليه بعض الرجال فى الدرب الاحمر وباب زويلة لكن الزبان قاموا على الفور بهجوم مضاد ، واستعاد صالح شوربجي الرزاز جامع قجماس كما استطاع أن يعاود احتلال منطقة باب زويلة بمعركة من اسكن المنطقة فيما يبدو - اولئك الذين اعينهم طول القتال واتساعه (٣٣) - واحتفظ الزبان بالسيطرة على الطرق المؤدية الى مسجد السلطان حسن ، وتلك المؤدية الى معسكرهم .

وحاول الامراء من جديد معاودة الاتصال بايوب بك لوضع حد للصراع ، واقترحوا عليه تعيين باشا اوداباشى جديد للانكشارية . اما افرنج أحمد وعبد الله اوداباشى - اللذان ينبغي أن يستبدل بهما غيرهما - فيمكن أن يعينا فى وظيفة شوربجي - أو أن يرسلوا للمنى . لكن ايوب بك رد بضرورة نفي « التمسانية » واعتماد الامير حسن (٣٤) . وبذلك بقي كل من الحزبين على موقفه . وبعد مشورة العلماء (٣٥) ، لجأ انكاشيون الى « الوسائل الكبرى » تنفيذا لنصيحة ايواض بك فقررُوا تحمية خليل باشا - الذى كان منذ بداية الازمة قد اعطى تأييده لايوب بك - وللانكشارية - وتعيين قصوه بك كقائم مقام (٣٦) ، وتحية قادة الفرق الخمس وتعيين اغا جديد - موال لهم ومقبول من حزبهم - لكل أوجاق . وعندئذ اتخذ الباشا وافرنج أحمد من جانبهما -

لوريساً كرد سريع على هذه الاجراءات - قرارا
بتجنيد فرق جديدة مرتزقة (٣٧) ورغم ذلك ،
ورغم مهارة الاستراتيجية التي وضعها محمد بك ،
فان ميزان العمليات على وجه العموم لم يكن في
صالح الانكشارية الذين لم يستطيعوا لا أن
يحطوا الحصار المضروب حول القلعة ، ولا أن
يلتفوا حول العزبان . ومع تعيين قائمقام جديد
وأغوات جدد عن طريق خصومهم فان الانكشارية
وحلفاءها ، أصبحوا يقاسون الآن من الفشل -
الذي لا يمكن انكاره - في خطتهم السياسية -

٦ - معارك قصر النيل وموت ايوب بك

أول يونيو ١٧١١

لسنا نعرف على وجه التحديد ، أى من الفريقين
هو الذي عمل على نقل العمليات الحربية الى خارج
القاهرة . لكن هذه الخرجات اليومية العجيبة
للفريقين للتصارع والقتال بالقرب من القصر
العيني ، لم يكن غرضها - كما هو معلوم -
تجنيد القاهريين ويلات الحرب .

ومن المصادر التي رجحنا اليها يمكن أن نستنتج
أن الامراء - عندما وعوا صعوبة الحصول على
كسب حاسم في داخل المدينة - جادلوا السيطرة
على المناطق التي يمر منها توريد المدينة ، وخاصة
المياه النقية . وسواء كان القائمقام هو الذي اقترح
قطع مجارى المياه التي تغذى القصور بجاحتها من
الماء حتى يشعر الباشا والانكشارية بخطرهم أو
أن الباشا وايوب بك هما اللذان أرسلوا - أولا -
قواتهما (بدو الهواة) لاعتراض طريق السقاين
لحرمان خصومهم ومعهم سكان المدينة من
المياه (٣٨) ، فانه من الممكن أن يكون المتخاصمون قد
وجدوا في السهل الملى بالحدائق والحقول ، والذي
يمتد بين النيل والقاهرة - وهو المكان الذي كانوا
يمارسون فيه تدريبيهم على استعمال السلاح -
أنسب مكان لعملياتهم العسكرية ، من شوارع
القاهرة الضيقة والمتعرجة ، ولذلك فقد اعتادوا
ابتداء من نهاية مايو الخروج للتلاقي هناك .

وقد بدأت الاشتباكات العادة - فيما يبدو -
في ١٢ ربيع الثاني (٢٩ مايو ١٧١١) وأمر ايوب
بك والباشا أعوانهما من الهوارة بالتوجه الى
شساطه النيل والامتناع على جمال وخمير
المقايين (٣٩) . وسرعان ما أصبح الماء شحيحا

في القاهرة حيث وصل ثمن القربة من الماء الى
خسة نصف فضة . عندئذ أرسل امراء معسكر
ايوب بك بعض المعسكر الى القصر العيني ليعيدوا
تأمين حرية الاتصال بالنيل لكنهم هوجموا من
محمد بك وهوارته وتفرقوا . وفي الغد توات
المعارك . وفي يوم الاثنين ١٤ ربيع ثان (أول
يونية) - خرج امراء المعسكرين من القاهرة
ومعهم كل قواتهم ليبدأوا المعركة في قلب الريف ،
وقدم ايوب بك والحزب القاسمي من جهة الشمال
(في اتجاه بولاق) وجاء محسد بك وايوب بك
وحلفاؤهما من جهة الجنوب (نحو الآثار) . وتم
اللقاء فيما بين القصر العيني والروضة . وبعد
تبادل طلقات المدافع أصبح الاشتباك باليدى ،
واسفرت المعركة الرهيبة - وغير الحاسمة في
نفس الوقت - عن سبعمائة من القتل ، وحسنت
المعركة في النهاية لصالح محمد بك . لكن ابرز
ما حدث فيها كان مصرع ايوب بك الذي قتل
أثناء المعركة التي دارت بالقرب من المقاييس .

وقد أحدث اختفاء أبرز الامراء القاسميين أثرا
عميقا عكس المؤرخون في كتاباتهم صدهاء .
وعندما حصلت أزمة الى ايوب بك ، انخرط هذا
الاحد في البكية . فيما يقال - وقال لمحمد بك
الكبير الذي كان مڑهوا بانتصاره : «انت نشأت
في الصعيد ولا تحرف شيئا عن امور القاهرة .
هؤلاء الناس قاسميون ، ولا يرون فيما حدث الا
شيئا من فعل الفقايرين . ايوب بك كان لديه
الكثير من المال ، ولسوف ينفقون هذا المال في
سبيل الانتقام له » .

وسرعان ما وجد القاسميون - الذين أربكهم
في البداية موت ايوب بك - رئيسا قادرا على
الامساك بزمام حزبهم . فقد عقدوا اجتماعا عند
قنصوه بك ، وقدم يوسف الجالفي مملوك ايوب
بك في صحبة اسماعيل ابن الأمير الراحل ، وبعد
أن حث الامراء على تنظيم صفوفهم للثأر لموت
سيده ، تم تعيينه في وظيفة مسنجنق أمير الحج
وسر معسكر مكان مسيده الراحل . وما أن تم
الاعتراف به خليفة لايوب بك حتى بدأ يفترق
من الثروة التي خلفها سيده ليقتوى صفوف حزب
وذلك عن طريق توزيع عطاءات سخية من المال
على المحاربين .

وبعد هذه الايام الثلاثة التي تلت موت ايوب

بك ، عادت المبارك فاستؤنفت خارج القاهرة حيث كان الحزبان يتوجهان كل يوم تقريبا الى القصر العيني . وفى ١٩ ربيع الثانى (٦ يونية) هزم بدو الهواة انسابون لمحمد بك على يد يوسف بك الجزار وامراء حربه . وفى ٢٧ ربيع الثانى (١٤ يونية) خرج الجيشان من باب واحد هو باب قناطر السباع وذهبوا للتعارب طول اليوم فيما بين قصر العيني والروضة . وفى المساء قام محمد بك بهجوم فاشل صد مؤخرة اعزبان وهم يعودون الى القاهرة ، واشك ايوب بك ان يقع أسير: فى يد أعدائه . وفى ١٥ يونية ذهب يوسف بك لينهب القصر الجميل الذى كان يملكه افرنج احمد على طريق بولاق ، فقام خصومه - اخذا بالنار ، بدورهم - بنهب قصر حسن كتنخدا واستمرت موقعة ١٦ يونية يوما كاملا ، وخلفت على أرض المعركة حوالى اربعمائة قتيل ، واصبح القتال أكثر شراسة بدخول أعوان جدد من البدو الى ميدان المعركة فى صف كل من المصريين : فقد استدعى ايوب بك بدو أولاد حبيب استعدادا لهجوم جديد ، وانضم بدو البحيرة الى صفوف العزبان ، ولكن لم يكن بدو على أهّ من الفريقين طوال شهر يونية ، سواء خارج القاهرة أو حول القلعة ، أنه قادر على سحق الآخر (٤٠) .

٧ - هزيمة أيوب بك وموت افرنج احمد

استمرت الأزمة - مع ما يصاحبها من أعمال العنف والتخريب والالام التى فرضت على شعب القاهرة أكثر من شهرين . ولم يكن عند كل من الفريقين ليسمح ببحث أية امكانية للسلام والاتفاق . ومن جهة اخرى فان قوانين القوى للموس كان يمنع أية امكانية لاحراز نصر عسكري . واتخذ امراء معسكر العزبان - مستفيدين من الفرصة التى هيأتها لهم سيطرتهم على مدينة القاهرة - عدة قرارات فى منتصف شهر يونيو مكملة للإجراءات التى اتخذوها فى مايو والثى سوف تؤدى فى النهاية الى تزيك المعسكر المعادى وذلك بضم المعادين والترددى الى صفوفهم ، فعملوا أولا على تعيين كتنخدا من صفوف الانكشارية هو حسن جاورش الجلب الذى عين فى هذا المنصب عن طريق القايمم وتعين له مقر فى بيت الوالى بانقرب من باب زويلة ، كما صدر الامر الى اولئك

الذين كانوا مسجلين فى دفتر الاوراق بانحساب للانحقاق به بلا ادنى حاجر . وفى ٢٥ ربيع الثانى (١٢ يونية) عمل اسنابق والقايمم على تعيين على آغا فى وظيفة اعد الانكشارية رغم مله حماس الاخير للعودة فى مثل هذه الظروف لشغل مناصب كان يشغلها بجدارة منذ عدة سنوات . وكان خلق دهيرانشيه متوازية (٤١) اجراء توريا يضلّى الصبحة ، سرعيه دمر واقع ، هو وجود فريق من الانكشاريين المتحالفين مع القاسميين وفى صراع مع بقية اوجاقهم . أما الانكشاريون الذين لزموا العياد ، اولئك الذين سبق ان التجأوا الى معسكر اعزبان أو الى وجده اخرى معد ذهبوا يلتحقون - من جديد بعزقتهم . وبعد ذلك بايام (٢ جمادى الآل - ١٨ يونية) امر امراء العزبان بان يعلن فى شوارع القاهرة بان كل من كان اسمه مسجلا فى اوجاق ويتقاضى منه راتبه فعليه أن يتوجه الى فرقته لاصطفيه فى خلال ثلاثة ايام والا فسوف تتخذ سد شخصه وممتلكاته اجراءات عنيفة . ووجه تحذير - على وجه الخصوص - الى العسكريه الذين كانوا بالقلعة بانهمنازلهم ستتمسح ان هم رفضوا الاذعان والطاعة . وقد اثار هذا الانذار - الذى كان الامراء القاسميون يملكون وسائل تنفيذه حيث كانوا يحتلون المدينة شمال القلعة - بعض المتاعب للقصر ، وبدأت موجة من الهروب تظهر فى معسكر الانكشارية بالرغم من تجول على آغا بالمدينة كي يعيد ضم التردددين .

وبينما كان الانكشاريون يحاولون - دون أن يعانهم انتجاح - اخذ معسكر العزبان على غرة ، وحينما كان قصف المدافع وطلقات البنادق تتوالى حول القصر ، وبالرغم من تعدد الخرج الى خارج القاهرة ، فان المعسكر والامراء الذين تجمعوا عند قصصه بك قرروا - للخلاص من الاسر - مهاجمة قصر ايوب بك الواقع فى الحي الرئيسى للحزب المعادى . وكان السنجق قد حول هذا المقر الفخم الى حصن متين فاقى أسواره فيما بين مسجد ابن طولون وقناطر السباع بوضع الرجال والمدافع على أسطح المنازل المجاورة . وبدأ الهجوم يوم الاحد ٥ جمادى الاولى - ٢١ يونية بادئا من منزل ابراهيم بك أبو شنب بوحدة من الانكشارية

أما التتبعيان .. وفى الوقت الذى بدأت فيه تصفية حقيقية (٤٢) فى القاهرة ، وفى الوقت الذى اتخذت فيه إجراءات حربية ضد البكوات الهاربين ، أعيد «الشمانية» الى معسكر الانكشارية وسلموا بواسطة حسن الجاني كتحدا العزبان الى جانب حسن كتحدا وعلى آغا .

٨ - خاتمة

انتهت أزمة ١٧١١ بنصر ساحق للحزب القاسمى وللفقاهة الوقتيين وهم الأمراء القايطاسيين (أتباع قايطاس بك) ، وثبت القائمقام الأغوات الذين كانوا قد عينوا فى الأوجاقات السبعة ، وسافر محمد بك الصغير « قطاش » - الذى عين حاكما لجرجا - على رأس حملة لاختضاع الصعيد ، وكان على محمد بك الكبير أن يهرب كأيوب بك الى استامبول ، وأجبر الوزارة على الخضوع والتمس الأمن . لكن هزيمة أيوب بك عادت - فى النهاية - بالفائدة على من كان المسئول الاساسى عن الأزمة وهو الاسمير الفقارى المنشق : قايطاس بك . فاتجاه حزب قاسمى أضغفه موت زعيمه الرئيسى ، فان قايطاس بك قد فرض سيطرته فى السنوات التالية لعام ١٧١١ م وفيها مارس الأمراء الفقاريون ما يشبه احتكار سلب حكام الاقاليم تلك التى كانت مؤسسة من قبل بالتساوى بين الحزبين فى نفس الوقت الذى اختص فيه قايطاس بك نفسه بمنصب «مفتردر» ومحمد بك قطاش (تابعه) بمنصب أمير الحج وهما أعلى منصبين فى الدولة . واستمر هذا الوضع حتى عام ١٧١٥ . وفى هذا العام نجح القاسميون - بدعم من عابدين باشا الذى وصل الى القاهرة فى ديسمبر ١٧١٤ ، فى إبعاد منافسيهم الفقاريين من الوظائف الاساسية . وباغتيل قايطاس بك فى يولية ١٧١٥ وبغنى محمد بك قطاش بدأت فترة من السيطرة القاسمية . لم يقدّر لها أن تنتهى الا عام ١٧٢٣ باغتيال اسماعيل بك بن ايواظ .

ان أزمة ١٧١١ قد ارتلت كل المظاهر المعتادة لقواعد الحسابات بين جماعات المالك المتخاصمة كما عرفتها القاهرة كشيء عادى أثناء القرنين السابع عشر والثامن عشر . وقد ظلت الحرب بين حلفى القاسمية - عزبان ، والفقارية - انكشارية مسألة امراء مرتبطتين باتفاقات ضمنية

المنشقة ووحدة أخرى من العزبان كانتا تحت قيادة كور عبد الله أوداباشى . ومن منزل ابراهيم أبو شنب ، وحسب التاكثيك الذى كان متبعاً - فى العادة - أثناء معارك الشوارع داخل القاهرة لتفادى التعرض لثيران العدو ، من المهاجمون من الميسكن المجاور المتصل بمسكن عمر آغا ثم غادره اللحظة ، وأمر يوسف بك بوضع مدفع فيه ليحصل لنفسه على موضع قدم فى هذا الموقع وأخيرا وعن طريق ربيع يقع بين منزل عمر آغا ومنزل أيوب بك بدأ الهجوم الكبير ، وقرر أيوب بك الذى كان فى عزلة عن رجاله أن يهرب قاصدا استامبول ، وقرر وضوان آغا الجاموليان . وسليمان كتحدا الجاوشية ، ومحمد آغا المتفرقة أن يسافروا معه فى نفس الوقت الذى كان يتجه فيه محمد بك الكبير الى الصعيد مع حواريته بينما اختار عمر آغا الجراكسة وأحمد آغا التتبعيان أن يبقيا فى القاهرة ليحربا حظه . وعندما اقتحم المهاجمون مقر أيوب بك وجدوه خاليا من المدافعين عنه .

وكان حرب الأمراء ضربة قاسية للباشا ولافرنج أحمد اللذين وجدوا نفسيهما منذ الآن محرومين من أى دعم خارجي ، وأصبعا على العدو بمحسوريين داخل اطار ضيق . فمجرد اختلال منزل أيوب بك أرسل القاسميون فدية مع بعض المدافع فوق جبل الجبوشى حيث يمكن التحكم فى قصر الباشا وفى معسكر الانكشارية ، بالطريقة نفسها التى سبق أن تحكم بها الانكشارية فى معسكر العزبان . ومنذ الآن أضحت كل مقاومة مستحيلة : ولكي يتجنب الباشا قصف القلعة أمر برفع العلم الأبيض وأرسل القضاى وتقيب الأشراف للتفاوض مع الأمراء فى شروط التسليم . وبمجرد أن صدق رسميا على وثيقة عزله وعلى تعيين قصوة بك فى منصب قائمقام نزل من السراية وسط الموكب للعتاد وذهب ليقم - حسب العادة - فى أحد قصور القاهرة (٦ جنادى : ٢٢ يولية ١٧١١) . وتم اقتحام وسلب معسكر الانكشارية الذى حصره من كانوا فيه ، وطلب الفرنج أحمد الأمن وحصل عليه لكنه اغتسل عنهما تعرف البعض عليه بعد نزوله من القلعة . وكذلك أعدم عديد من زعماء حزبه سواء وقت سقوط القصر أو فى الأيام التى تلت ذلك أمثال : حسن آغا مستحفظان وعمر آغا الجراكسة وأحمد

بعيدة عن الشعب المحلى الذى اكتفى بأن يعانى - فى سلمية - من آثارها . ويفسر البعض أحيانا نقل المعارك الى خارج القاهرة بأنه جاء نتيجة لرغبة الامراء فى ابقاء الرعايا بمنأى عن شئون الممالك (٤٢) . ومع ذلك فإن هذا «الإلا سهام» لم يكن كليا على الإطلاق . فقد سبق ان عرفنا ان العلماء قد تدخلوا فى الأزمة وأن كان ذلك . لوجه الحق - يطلب من الامراء ، كما أن العلماء قد انقسموا على أنفسهم بعمق ازاء هذه المشكلة ومن جهة أخرى فإن بعض الملاحظات التى أوردتها المؤرخون توحى للذهن بأن شعب القاهرة فى لحظات معينة من الصراع خرج من تحفظه لى يساهم بدور لصالح القاسمين - غربان(٤٣) لكن ، ربما كان هؤلاء المؤرخون ينساقون وراء مواطنهم التى كانت تميل لصالح القاسمين . وقد جعل على الشاذلى - وهو الذى كان يعكس بلا شك وبقدر من الدقة مشاعر القاهريين - جعل من نفسه عدة مرات صدى لما كان يشعر به الاهلون من ملل تجاه تتابع العمليات الحربية ويشير - بوضوح - الى أنهم يلقون بمسئولية الامر - بقدر متساو - على كلا المعسكرين .

هوامش :

- (١) قام المعهد الفرنسى للآثار الشرقية بالقاهرة بنشر هذا المجلد عام ١٩٦٥ وقد ترجم ونشر باذن من المؤلف .
- (٢) درس هولت M. Holt المخطوطات العربية المتصلة بتاريخ مصر ابان هذه الفترة فى مقاله Al Jabarti's introduction to the history of Ottoman Egypt (Bulletin of the school of the oriental and African studies, 1962).
- وقد خصص الدكتور محمد اتيس دراسة مطولة لمجموعة المصادر اللازمة بعنوان : مفردة التاريخ المصرى فى العهد العثماني . القاهرة ١٩٦٢ . ص ٨٥
- (٣) استوحى مارسيل Marcel كتابه L'Egypte depuis la conquête des Arabes, Paris, 1848.
- من التاريخ الذى كتبه الشيخ اسماعيل خشاب (دار الكتب بباريس . مخطوط عربى برقم ١٨٥٨) . كانتجاية لطلب الفرنسيين لفترة حملتهم على مصر . والمؤلف كما هو واضح كتب بعد فترة طويلة جدا من الاعداد لذلك كان هاما من وجهة نظر جغرافية التاريخ أكثر منه فيما يتعلق بالاحداث نفسها .
- (٤) كانت التجارة الفرنسية لتدخل ضمن نطاق حماية الانكشارية ، ويبدو أن القناصل الفرنسيين كانوا يحصلون على تأييد مطلق من افرنجي أحمد لكافة مشروعاتهم ولذلك كانوا يتعنون له - بالطبع - كل النجاح .

ومع ذلك فإن أزمة ١٧١١ تختلف من عدة وجوه عن «ثورات» القاهرة الأخرى . وقد دهش المؤرخون - بالطبع - من هذه الخرجات اليومية - والتفق عليها - خارج القاهرة ، وانتهى بهم الامر ان اعتبروها ملمحا من الفولكلور المملوكى . لكن الحرب الأهلية عام ١٧١١ لم تكن بأية حال حربا هينة ، فقد كانت طويلة لدرجة شاذة ، كما أنها بلا شك كانت من أكثر الحروب التى عرفتها القاهرة دموية ، وقد قدر بومبيه Paumier وهو رحالة فرنسى خبير بالمؤرخين بحوالى اربعة آلاف رجل وهو رقم قد لا يكون مبالغا فيه اذا وضعنا فى الاعتبار أن معارك أول يونيو وحدها خلفت على أرض المعركة حوالى ألف رجل من العسكريين ، كما ان الاسهام الفعال لجنود البدو الذى جد فى طلبه كل من الفريقين يعطى بالمثل ملامح خاصة لهذه الأزمة ، بالإضافة الى أن لجوء المتخاصمين الى استراتيجية مدبرة بعناية لحدما ، وتلك المناورات البارة لمحمد بك الكبير - رغم أنها لم تكمل بالنجاح أثناء المعارك داخل القاهرة تسهم فى إعطاء هذه الأزمة مكانة مرموقة بين « الثورات » المملوكية فى القاهرة العثمانية .

- (٥) ظل تاريخ مصر العثمانية ولخصوصا تاريخ القرن السابع عشر وبداية القرن الثامن عشر طيئا بالفصوص وعرضة لسوء الفهم إذ لم تدرس المصادر العربية التى تعرضت له وبالتالي لم يستفد منها منذ التأسيس لهيئة الفترة بحلاف مؤلفات الجبري الذى لا يقدم من هذه الفترة الكثير من التفاصيل - لكن المؤلفات التى نشرت أخيرا تسمح بتشكيل فكرة أكثر تحديدا عن التطور السياسى والنظم الادارية ، انظر على وجه الخصوص The Financial and Administrative Organization of Ottoman Egypt (1517-1798), S. Shaw, Princeton, 1962.
- وكذلك Ottoman Egypt in the eighteenth Century كاردج ١٩٦٢ . وكذلك Ottoman Egypt in the age of the French Revolution (Harvard, 1964).
- وفى هذا الكتاب ترجم Shaw مذكرات حسين النعماني التى نشرها شفيق غربال عام ١٩٦٣ تحت عنوان « مصر عند مفترق الطرق » .
- (٦) كان عدد فرق الجيش العثماني بمصر سبع فرق (أوجانات - المرد - أوجاق) أهمها هى الانكشارية وتعنى فى اللغة التركية الفرقة الجديدة وكانوا يسمنون فى القاهرة أيضا مستحفظان بمعنى حراس بسيف. دورهم فى حمى

القلمة ومدينة القاهرة ، ثم الأوجياق القريم : عزبان
ومعناه عساكر المشاة - وكان لكل منهما معسكره بالقلمة
ويسمى (باب) .

(٧) هذه الامتارات العامة لا تلتقى مطلقا بل لا للحركات
السياسية والاجتماعية التي حدثت في هذه الفترة مثل :
الولف داخل جماعة الاكتشارية ، ظهور «مصلحين» مثل
كوتشك محمد وعلى أما ما يتطلب دراسة معينة كتملة
لنك التي بدأها P.M. Holt في مقالته
من كوتشك محمد .

(٨) «فرنجة» كما تذكره المصادر العربية لكن «الفرنج»
(التي نجدها في وثائق المصغولات) أكثر مطابقة للناطق في
ذلك الوقت ولعمدة مكتوب «فرانك» في الوثائق القبطية .
(٩) كان يتودأ أوجياق الاكتشارية - ككل الأوجيات -
أما يماونه كتخدأ «ملازم» وعند الاكتشارية الذين كان
يرسل إمامهم من استانبول أو يتم اختياره من صغوف
الجاوشية أو الفقرة (فرقتين) بالجيش العثماني يعمرون
كانت رتبة كتخدأ هي أعلى رتبة يمكن أن يصل إليها
فرد في العسكرية المصرية ، وأصحاب الحق في هذه
الوظائف كانوا يشيرون دورا حاسما في أوجياتهم ، أما
الكتيبة (أودا) فكان يتودأها أوداباشي أي قائد الكتيبة
شباط الصنف هؤلاء فكان يتودأهم باشي أودا باشي أي
رئيس قواد الكتائب وكان في الغالب شخصية نوبة ويدرس
في الواقع قيادة الأوجياق منذ نهاية القرن السابع عشر
وبداية القرن الثامن عشر .

(١٠) كان الحروب العسادي لافرنج أحمد رعاينة
«العثمانية» فسقط في الذكر المصادر القبطية أنهم «شيعة» لكن
قائمة اسمائهم تختلف من مصدر لآخر . وعشيرة في
مختلف المصادر - اتفاق على هذه الأسماء الستة : ناصف
كتخدأ القارودغلي ، كور عبد الله باشي أوداباشي - مصطفى
كتخدأ الشريف ، قرا اسماعيل كتخدأ ، إبراهيم أوداباشي
حسن كتخدأ النجدلي .

(١١) بخلاف ما يذكره النشاذلي من أن «العثمانية»
كانوا مغولين بالمودة إلى القاهرة بعد شهرين فقط من
التي ، يبدو من الأفضل أن تأخذ بما ذكره القيتالي
والدمرداش اللذان قسدا أن العثمانية لم يعودوا إلى
القاهرة إلا بعد سفر محمد الحج بقيادة إيوا بك الذي
عين أميرا للحج في مايو ١٧١٠ . أما أحمد شلي (والجبرتي)
فقد كانا أقل معدينا للأحداث التي أدت إلى أزمة ١٧١١
والتي تدور فيها مسئولية خصوم أيوب بك والفرنج أحمد
يوسف .

(١٢) بخلاف طائفتي الاكتشارية والمزيان هناك
التيعة الذين يحتلون القسام الأول ، ثم الجاوشية
(رسل) الذين كانوا مكلفين بمهام مختلفة في خدمة إيوا
لم هناك فرق الأنبيائية الثلاث وهي : جاموليان (ركاب
الجمال) وهم متطوعون ، وتوتكيجان وهم الفرسان ثم
الفراسة وهم قوته تكون أصلا من شراكسة المالك .
(١٣) كان قسدا شباط الأوجيات يسمون :
اختيارية وهم يشكلون مجموعة ذات نفوذ في قراهم .
(الفرد : اختياني) .

(١٤) وهكذا طالب القاسميون - في صغوف
الجاموليان - بإحلال علي آغا (أغا مستحقان سابق) محل
رضوان آغا وكذلك طالب الجاوشيان بتغيير سليمان
كتخدأ واسماعيل آغا خليفة إبراهيم بك .

(١٥) حسبما يذكر النشاذلي - الذي تنقصه الدقة
عند عرض مقدمات الأزمة - فإن «العثمانية» هم الذين -
لجأوا - أولا - إلى رجال الأزهر وحصلوا - بعد دافع
مبلغ من المال - على فتوى بتولهم حق قتال الجماعة
التي تمتعهم من العودة إلى معسكرهم . لكن أفرنج أحمد
حصل بعد ذلك من نفس هؤلاء العلماء - الذين كانوا يميلون
له - على فتوى مضادة . ويذكر الدمرداش أن الاكتشارية
استشاروا العلماء الذين أصروا فتوى عسب «لقطاع
الطرق» بعد بدء العزبان محاصرة القلمة .

(١٦) حرب اليمسك : حتى يقع في طرف قرايميدان
جنوب القلمة - وهذه الصليبات يتقها النشاذلي بطريقة
مختلفة قليلا إذ يذكر أنه بمجرد رفض إيوا
«العثمانية» عقد اجتماع عند العزبان استشر فيه إبراهيم
الصابونجي أودا باشي - وقرر فيه أن يقوم العزبان بهجوم
عسب باب المحجر في الوقت الذي يقوم فيه السناجق بتطع
المجرى الذي يغذي القلمة بالماء .

وفي هذا الوقت كانت هناك مناوشة في السواقي بين
متصوفا بك وعثمان بك ومحمد بك فطامش وبين بعض من
رجال أيوب بك .

(١٧) يتحدث النشاذلي بتأثر واضح عن قذائف تبلغ
بالتقريب مئالتين وبن آغا التلغيفات والخسائر التي
أحدثتها .

(١٨) لهذا يذكر النشاذلي فإن القصف بدأ يوم
الخميس ١٦ غفر ١١٢٢ (٥ أبريل ١٧١١) لكن أحمد شلي
(والجبرتي) يقدمان تواريخ مختلفة .

(١٩) ربما كان سبب تعطيلهم هذا هو خوفهم من أن
يتخذ أيوب بك (الذي نصب المدافع على جبل الكش
قريبا من منزله) من تدلغهم قوسية لاستباحة مواليمهم .
(٢٠) حسب رواية النشاذلي و ١٢ - ١٥ يوما حسبما
يذكر أحمد شلي والجبرتي وثلاثة أيام فقط حسبما يروي
الدمرداش والقيتالي .

(٢١) يتم كل من الدمرداش والقيتالي أفرنج أحمد
بأنه عاود القصف في الوقت الذي كان بكرات المسكر
لنفاش ينتظرون رد أيوب بك وقال إبراهيم بك وهو
يسمح المدافع تتأود قصفا لسكر العزبان « هذا جواب
الصليح» .

(٢٢) وهذا ما يمكن استنتاجه من يوميات علي النشاذلي
الذي يتكس رأي دوجال الشارح .

(٢٣) كانت الأوامر الصادرة من إيوا - الذي يحكم
عصر باسم السلطان - تسمى ببورودوي وهي كلمة تركية
معناها «لقد أمر .. لقد تقرر ..» أما كلمة فرمان فقد
كانت مخصصة للقرارات والأوامر السلطانية .

(٢٤) ينسب علي النشاذلي إلى هذا اليك توجيه
العمليات داخل معسكر الاكتشارية وكذلك توجيه المحاولات
المتتابعة التي أدت إلى نقل المراكب إلى داخل القاهرة

بينما يعمل أحمد شلبي (والجبري) الى التركيز على الدور الذي لعه الرئیس أحمد .

(٢٥) لفة استدعاء محمد بك كما توردھا رسالہ الشیخ علی الشاذلی مفضلة جیداً . وحسبما یذكره القینالی والدمرداش اللذان كانا بالطبع متحابین علی محمد بك ، فإن الهدية قد قطعت بعد وصوله ، ولكن یما لمراسلات Pelerin فإن محمد بك لم یصل الى القاهرة الا بعد قطع الهدية فی ٤ مايو ١٧١١ ١٦٦١ ثان قاصی المسکر وتقیبه الاشرافه محاذین لصند الناشا .

(٢٧) من بین بکوات مصر الاربعة والعشرین (سنحک) ، لفة الثمان علیا کثر درجة من الاعمیة وهما الدتردار وهو المختص بشئون المالية وأمر الحج الذي یرأس مرکب محمل الحج وكانا فی رتبة « وزیر » .

(٢٨) واقعة البدرام (اسم المكان الذي یفصل بین المعسكرین المتنازعين) التي یذكرها مؤلف الرسالة ربما كان القصد منها التمهيد لهجوم خادع وهو ما تحقق بطريقة دائمة بمساعدة من الکلاب الضالة فی حی الرحلة كما یذكر الدمرداش والقینالی یبینا یحدث أحمد شلبي والجبري من هجوم غیر متدرج ضد معسكر الزبکان ثم من طریق فرامیدان ولی تاریخ متأخر .

(٢٩) حسبما یذكر الشاذلی ، كان محمداً المودودة ومسجد الامر أخور من بین المبانی التي أصبحت . وتكرر القاهرةین بالغ الثأر بهذا القصة ، الذي كان « یفیء فی اللیل كالرقعة » مما جعلهم یظنون أن الارض ستعید من تحت « الدمام » . ونولی التعلیقات العربیة للتأریخ الحقیة کما لردود الفعل هذه .

(٣٠) وصفت هذه المعارك بدقة فی رسالة جاء الشاذلی ، یبسیا لم یبصرها أحمد شلبي والجبري من العمليات التي دارت لیما بعد فی حی باب زويلة .

(٣١) حالیا دس الخلق .

(٣٢) هذه المرحلة من الدیارات وصفت بکثیر من التفاضیل عند أحمد شلبي والجبري یاکثر مما وصفت فی رسالة علی الشاذلی . أما القینالی والدمرداش فیرسایا بعد موت ایواظ بك « أول یونیة » ویسبب أحمد شلبي والجبري فكرة هذه المناورة الى المرتج أحمد ، لكن القینالی یرى أن محمد بك هو الذي اقترح لکرتها التي تتطابق مع استراتيجیته أثناء الأزمة بکاملها .

(٣٣) صحیح التزود بالیاءه . علی وجه الخصوص . بالغ الصویبة وبلغت جرة الیاء العبدية سعرا خرافیا (واحد نصف لفة لجرة) .

(٣٤) لا تذكر محاولة المفاوضات هذه الا عند علی الشاذلی ویبدو أنها حدثت وقت أن كان أسراء معسكر الزبکان یستعملون لامعاذ اجراءات لا یمکن علاجها . ویؤكد أحمد شلبي والجبري أن محاولة بذلت من جانب الیاشا ، بعد قصیر فاشقام ، لانواع البکوات المعادين بالمجیه الى القلعة لعرش شکوایهم ضد الانتکسارية ٥ لکنهم تهرسوا من ذلك العرض .

(٣٥) أو علی الاقل لفریق منهم : إذ استبسی ایواظ بك وأمامه العلماء المخلصین لهم وبعد أن شرحوا بالوقائع بحی الناشا وحوادث العنف التي وضعت مسئولة البوارة هما ، متفذل حصل ایواظ بك وأمامه علی فتوی تحولهم حق « الدقاع عن النفس » .

(٣٦) حسبما یذكر القینالی والدمرداش فإن عزل المرتج وتنجیح نزلهم جاء بعد وقت قصیر من وصوله محمد بك « الكی » الى القاهرة (المود صبیحه مرفسکر من قیل الیاشا وهو الامر الذي كان السبب المباشر فی القرار الذي اتخذه الامرأ) ولی هذین القاریفین لذكر أحداث المعارك بعد موت ایواظ بك . والقائمقام هو الشخص (بك) علی

فی عند إبریل من

المجلة

○ أحمد راسم ٠٠٠ وذكريات مدرسة الشعر

بقلم : نقولا يوسف

الفرنسی بنصر

● قصه اقصرع بین حورس وعنه ست بقلم : د أحمد عبد الحمید یوسف

● ملاحظات فی القاصیص أبو النجا بقلم : عبد الجبر عباس

● قصة الحمار الذهبي بقلم : د عبد المعطی شعراوی

● الهلف والفتان (قصة) بقلم : د محمد یس العیوطی

● العقاد وتنقیح الشعر بقلم : أحمد ابراهیم الشریف

في ميادى النقد عند العقاد

بقية المنشور على ص ٩

الدوام ابتداء من ١٦٠٤ الذى يرمى الأمور اليه الفقرة التى تنقضى بين موت أو عزل أحد الياشوات ووصول خليفته . وعندما كان اليكات يزولون الياشا كانوا يقومون بتعيين واحد منهم كقائم مقام .

(٢٧) وضع هذا النوع الجديد من المسكر تحت قيادة أفا . ويذكر الجبرنى ان عدهم كان يبلغ ٨٠٠ لكن منهولت Monbenault يتحدث عن قرعة بلغ ٢ آلاف رجل يقودها الياشا .

(٢٨) يؤكد ذلك الجبرنى وأحمد شلبي ومن المعروف انهما ساديان مسكر ايوب بك وبميلان لتحميله مسئولية الآام التى فاسى منها شعب القاهرة . وقد تبنى وجهة النظر هذه الشعراء الذين اضلوا صف المسكر القاسى صمدا تباكرا على الآام هذا الوقت ولانتج لنا النصوص ان يقول ما ان كان محمد بك هو اصل هذه المناورة الجديدة في حصار المسكر الحادى .

(٢٩) انظر مقالنا «من السقاين في القاهرة» مجلة المجلة عدد اكتوبر ١٩٦٦ .

(٣٠) يتحدث مؤلف الرسالة من حوادث السلب والنهب التى قام بها يدو كلا العريين ويذكر في هذا الصدد مايشبه بالناق جنتلمان يعطى لهذه الحرب القليلة بالانقذات المطهرة من كلا الجانبين نوعة خاصة : اذا كان على العرب قتال السرب بينما كان من حق الاكشاريين فقط ان يتطلوا على الزمان ، ولائلاذ المصادر الاخرى - وهى متحيزة لمسكر القاسمين - اية اشارة لمسألة الجيرة الى الشرق من جانب الاكش من الغربين . ويذكر مؤلف الرسالة ان الوباء بك وضعد بك اقتراحا بمنذلك على الامراء الحاديين وعنى العريين وضع حسد لهذه الحادى من طريق نفي «الشامية» واعداد الامير حسن . . وكان الشيء الوحيد من مطالب خصومهم والذى واغقوا عليه هو عزل الياشا . لكن القاسمين ولفوا هذه الاقتراحات .

(٣١) والذى اكتمل بتعيين كور عبد الله - احمد «الشمانية» في وظيفة باقى اودايلقى .

(٣٢) على سبيل المثال فقد نفى العلماء الذين كانوا قد اغتوا لصالح الاكشارية .

(٣٣) مما يؤكد هذه الطريقة في رؤية الأمور مايلدركه de Laporte (نقلا عن اسماعيل غشابه) في

وصف مصر (الوقلة الحديثة - جزء ثاني) «ورغبة من البهتين المولويين الموجودين بالقاهرة في الا يصلح من سكان القاهرة ضحايا لاحقادهم الشخصية فقد اتفقا على التلاى في سهل خارج المدينة حيث كانوا يلعبان للززال ، وفي المساء يعود كل منهما الى مقره من شارع مختلف ، ولذلك فان هذا التزاع لم يترك صفو الامن العام فالاسواق مفتوحة وكل امرئ يسعى لعمله .»

(٣٤) يذكر البردش على سبيل المثال ان اولاد الحارة - ابناء صليبات عمر افا بالقرب من باب زويلة - قدموا مساعدة فعالة الى صالح شوربجي الرزاز الذى ارسل من تيل العزيان . ويذكر الجبرنى وأحمد شلبي حالات مماثلة من ردود الفعل بدوت من شعب القسامرة لصالح العريان .

بالرجال ، وان كنا لا نصدق بالحب الصادق فلنصدق بالحب الشسائم ، وان كنا لا نعلم فلنشمع ، وان كنا نجعل الحلم واقعا فلنجعل الواقع حلما ، ونحن غير مخدوعين ولا سائمين .

أليس هذا انتصارا أشبه بالهزيمة ؟ واذا تخلت الفردية عن أحلامها مع الآامها ، فهل تبقى إلا السوقية ؟ لا جرم كلف المازنى عن قول الشعر ، واستحال شعر شكركى الأخير الى نثر ميت ، وأصبحت معظم قصائد العقاد في دوايته الأخيرة خطبا أشبه بقصائد الشعر التقليدى التى طأنا عابها في شبابه .

ولا شك ان تقدم السن بالشعراء الثلاثة كان ذا أثر في هذا التحول ، فقد بقيت جذوة المثال حية ، بضع سنوات أخر ، لدى شعراء الشباب من مدرسة أبولو ، ومع ذلك فاتها ألم تليق ان خيدت عند هؤلاء أيضا ، فان الرومسية ، في الصورة الأدبية للمذهب الفردى ، لم تعد تستطيع أن تفذوها ، وكان لابد لمن تأير منهم على قول الشعر أن يقتبس من نار أخرى .

لقد أفلس المذهب الفردى - أفلس في الأدب كما أفلس في كل ميدان أخر من ميادين النشاط البشرى . وشعر العقاد ، كما شعر كثير من مفكرى جيله في الشرق والغرب ، بازمة المذهب الفردية . وظهر هذا الشعور عنده في مظهرين متناقضين :

هجومه ، في آرائه النقدية الأخيرة ، على الواقعية الاشتراكية التى تنقل القيم الأدبية من الفرد الى الجماعة ، ورجوعه عن كثير من آرائه النقدية الأولى ، التى كانت تدعو الى التحرر من كثير من الأشكال التقليدية ليصبح الشعر صورة للانسان والمصر . ويمكن تلخيص فكرة النقدى في سنواته الأخيرة في هذه الدعوة المستعجلة : ان يحافظ الشعر على مضمونه الفردى وشكله التقليدى . ولذلك انضمت أهم جهوده النقدية على دراسة الأشكال اللغوية .

مربع الامتحان المباح

سأعتها حاول أن يفسر الامور فخيّل اليه أن
أعز الأشياء ضاع .. قر من بين أنامله لا يدري
كيف ، تسرب الى الفراغ او ذاب لا يدري متى ..
في طريق عودته كانت الرؤيا تزداد قتامة
وسخفا .

« قوديني يا أماء الى وادي النور .. قوديني
حيث الفجر الازنى يمهّد للانسكان سبيل الرؤيا
خلف الكتبان الرملية بعد سراب السنوات ..
قوديني حيث المدن المزدهرة والآفاق الرحبة »

ولكم كانت أمه تتأمله في صمت مشدوه
أخرس .. وكثيرا ما حيرتها نظراته المستفيضة
الشاكية أحيانا ، والتي تتأبى وتتمالي أحيانا
أخرى .

« لا شك انني أشبه الى حد كبير نخلة عقيمة
مهجورة مهلهة » .

عندما فوجئ بوجه المرأة القديم المحترف
يتسلل الى عينيه ميحطفه من أمكارة .. ليبعث في
رأسه عن المكان والزمان الذي شافها فيه ..
وعندما تذكّرها .. تذكر على وجه الخصوص
جسدها المترحل مجردا من كل ما يستتره ..
حاركي للحظة أنها يستعيد حيويته فابتسم ، ردت
على ابتسامته بشلها وهمت بالمسير .. لكنه تقدم
بمحوه في خطى ماجة الرغبات .. ادركت هي
بفريرتها انه يريد ما .. توقفت .. حس في
أذنها طالبا منها أن تتبعه .. تدللت ، الح في
مطلبه ساخرا بكلمات مفضوحة فجده .. تمتعت ..
ولم يعد هناك مقر من أن يتنازل عن لهجة الحاكم
بأمره .. وراح يلاطفها للمرة الأولى :

— خمس دقائق .. أوكد لك فانا وحدي ،
تمردت تماما فبدأ يحايلها ويفريها بلغة الصياد
المحتك .

— سادف مقدما ..
ادارت الجسد الذي طالما احتواه وسارت في
الاتجاه المعاكس لتؤكد اصرارها على الرفض ،
تجاوز من مركز الصياد ليصبح متسوولا مستكينا
ومستعدا للدفع فورا . ان يبتذل الرجل لامرأة
كان يرفضها بكبريا ، ويعلق في أكثر المرات بأبه
في وجهها الباحثة عن ماوى د الماوى مشغول هذا
المساء يا عزيزتى . وربما يكون من الاجدى عودتك



بقلم: أحمد الشيخ

في صباح الغد ، ان يتهاوى حتى ليكاد يقبل يدها في عرض الطريق لغاء لحظة عريضة تنسيه سخط موقف بعينه جاء في ختام مجموعة من المواقف السخيفة المملة .. لحظة كالتي ارتسمت في خياله وجردتها من ثيابها الرثة وفرشتها فوق السرير الخالي .. لكنها ترفض .. لا يدرى لماذا تلج على الرفض كأنما تريد أن تمنع في اذلاله مرة .. صرخت ثم راحت ترمع هربا ككل الأشياء تفر من بين أنامله .. لقد افتقد حيويته بلا شك وبالتالي ثقته في نفسه .. ربما .. ربما أيضا لم يكن هو .. هو ..

لكل ذلك كان يطيب له في الأيام الأخيرة ان يتأكد من ملامحه .. يمن النظر في المرأة ليطلع العود المعنى والعنق التحيل التحيل كأنه حيط دوياره .. والوجه الحائر تنوسطه عدسات منظار سميك .. والكف المزعوش وهو يمتد باللغافة الى الشفاة المدمنة الباهتة .. ومقدمة الرأس التي تمكس شعاع الشمس ولافتات النيون منذ تطلعت عن الشعر فتخلل عنها .. ويشك ان كان هو .. ليس هو .. فذلك المسح شيء آخر لا يخصه .. يتزايد النشك فيصر على أنه بوم من كل الملامح التي يطالها حياله .. العود المعنى والشفاة وعدسات المنظار والكف المزعوش والعنق التحيل .. هذه الأشياء لم تكن لتخصه يوما .. يذكر تماما انه كان شيئا آخر .. والى مدى قريب جدا كان شيئا آخر .. فالمدى الزمني الذي تمت فيه كل هذه التغيرات محدود .. ربما لا يتجاوز شهورا ممدودة عاشها مقتربا هائما على وجهه .. يحلو له أحيانا البحث عن كتاب بلا غلاف .. أو طفل لم تلده أمه في مدينة ممتدة بلا أضواء ..

ربما كان يبحث عن وجه الحقيقة أو وجه الشيطان .. فالشيطان مثل الحقيقة .. ليست له ملامح مؤكدة .. ترى هل يستطيع العثور على وجه الشيطان أو الحقيقة يوما .. أم انها أمنية أسطورية وحلم معتوه متصب .. لو انه يبحث عن شيء محدد يمكن قياسه ووصفه لكان الامر يسيرا .. كل الأشياء الموصوفة موجودة .. أما أن يدور بحثا عن شيء وهمي الصفات والمالم فهو الأمر المضني حقا .. والذي يشغل فكره أكثر سقا .. ربما أكثر من عجائب الدنيا السبع .. انه

ما زال برغم كل شيء يتنفس ويتحرك .. لا يدرى كيف نفذ بجلده من كف الموت العرييد .. يوم حط قدمه اليسرى عند مدخل المدينة نذر روحه قربانا في أي وقت لعجلات المركبات المعمومة المتصجلة .. وفي كل المرات التي دفعوه فيها دفعا للشجار كان يبدى استعدادا خرافيا للموت .. بل انه كان في أحلامه يتمنى السقوط السريع المباشر .. اما ذلك الموت البطيء الذي يتسلل خفية الى كل مكوناته ليستلب عنصر الحياة من بعض الجزئيات في رتابه ونظام بعينه ، فهو الامر البقيض المذهل ..

وعندما تدور الافكار المتشابكة كالعاصفة في دماغه يتسائل ان كان هو .. ليس هو .. وانه اداة مسحورة تحول في جوفها كائنسا آخر غيره .. وليتأكد من انه يخرف وانه واهم .. كان يدق رأسه في أي الجدران أو يدكها فوق أرضيه صلبة .. ويصرخ في حوس معتوه مرهق : - انى لست غيرى .. انا هو أنا على وجه اليقين .. لكن لماذا أنا هو أنا ؟ لماذا لا أكون شيئا آخر ؟ .. وعين في كف جائع بلا شهية ، أم لطفل عريب لم يولد قط .. أو اعنية على شفاة عذراء في أقصى شمال القسطنطينية ، لماذا لا أكون حلما .. أو نخلة .. تعلم نخلة حقيقية مهلهلة .. مغروسة في صلب الارض على أمل وحيد مضحك .. ان تتمر في موسم الحصاد التالي ..

وعندما يشر على نفسه بهذه الكيفية يستكين ويهدم .. يرتاح ويهدأ .. قال لأمه مرة وكأنه يزبح عن صدره ثقلا مدمرا لحوحا :

- لست جبانا وان كنت أخشى البقاء في عكس التيار العنيد .. كل ما أخشاه هو أن تحطم الدوامات الرهيبة رأسى .. أو تسلب منها أداة الفهم والادراك .. أو ربما وعلى أحسن الفروض تفضلها وترسم لها واقعا مزخرفا كقناع البهلوان الذي شفتاه يوما في الزقاق والسذى كان يدارى وجهها منطوفا تدب في أركانه صفرة الموت والاعياء ..

يومها تأمل وجه أمه الساكن فتأكد لديه أن لأمه اذنا من طين وأخرى من عجن .. ربما كانت بلا اذان حقيقية .. ربما كانت صورة الأذان على جانبي الوجه خدعة مقصودة .. رسم زخرفي مزوق محكم التلوين .. كان يمني روحه بلحظة

ارتياح بعد أن التى بمخاوفه للأذان السماء وغاص
فى حوض فكرة طارئة .

— هى لعبة قديمة تملئها من الحمار المعجوز
المدهش فى القرية القائمة الجدران والوجوه التى
عشنا سنوات العمر الاول فى طرقاتها .

كانت القرية كالمقبرة .. كانت وجوه الخلق فيها
باهتة مبهتة .. كانوا هى أشباح وهياكل تنفس
وتتحرك فى آلية واستكانة خلف الدواب التى
تقودها الى مصير بعيد .. أو تنحني فى خضوع
مستسلم بحثا عن نبات متسلط غريب فى جوف
الأرض السمراء .. أو تهوى بالفأس فى محاولة
صامدة عنيفة لتحطيم كتسل الطين المتناسك
الجاف .

كانوا قد فكروا فى استخدامه للمرة الأولى
لنقل السباد من الزريبة الى رأس الفيض .. كان
صغيرا ففكر فى عنادهم .. دفعوه دفعا ولكن فى
رقه الى باب الدار .. كانت أمه بينهم بل كانت
فى مقدمتهم .. كانوا يضحكون وهم يناوشونه
بالكلمات :

لقد أصبحت رجلا .. ما عليك الا أن تمضى
خلف الحمار المعجوز المدهش .. تقودك
بكفاءة معروفة عنه الى رأس الفيض ..
ترتاح ويتولى أبوك مهمة انزال الحمل بينما
تحصل أنت على بعض ثمار الجميز وتعود بحمل
من الرماد والحصى .

كان الطريق الى رأس الفيض طويلا .. والحمار
المعجوز عنيدا .. كان يحلو له أن يرمح بالحمل
ويتمايل حتى ليكاد يسقطه .. كان يتباطأ
استخفايا وعنادا حتى يسد الطريق الضيق فيحرم
صير الخلق من المرور وتبدأ المناخة .. نهيق شاك
محتج على سلوك الحمار المعجوز المدهش .. كان
عليه أن يمضى فى اثره ويحاول قدر المستطاع أن
ينظم خطواته تيمنا لارادة المعجوز المدهش .. كان
الطريق ممدودا وساكنا فى أكثر أجزائه ..
وتسربت الى رأسه الصغير يومها حكايا سردوها
مرارا على مسمع منه عن الجن الأحمر والمردة
والشياطين التى تطلع فى عز الظهور .. ولصوص
الطريق والقتله .

— لو قادنى الحمار الى واحد من اللصوص
لذبحونى .. لو قادنى الى قاع البحر لأخذنى
الجنينه وغاصت فى الأعماق وتركت أمى تبحث

عنى .. وعندما أعود اليها تضربنى وتحرمنى من
طعام يوم كامل .

— ما عليك الا أن تمضى خلف ذيل الحمار
المدهش .

وتتبع يومها ذيل الحمار فى دأب .. وعندما
وصل الحمار الى مكان ما توقف وأبى أن يتحرك
.. عينا حاول أن يثنيه عن عزمه ويفريه ليتحرك
.. لكنه أصر على موقفه .. ومن بين أعواد الذرة
خرج أبوه .. لاطفه وقاد الحمار واغرق الحمل
وعاد ليصلا الفيض رمادا وحصى .. واستدار
الحمار فاستدار معه .. وعاد من ذات الطريق ..
واعجبه ذكاء الحمار وبعد نظره .. فتبعه فى حمة
واعجاب .. وتكرر مشوار الخروج والعودة ..
كان اضححوكتهم يومها .. ربما كان اضححوكه
الحمار المدهش أيضا .

يذكر كل شيء .. كان عاد باقصاد متورمة
ملتزمة .. كيف حاول أن يلعب أولاد عمه الكبار
بعجز عن الحركة الطريفة المعتادة .. والماء الدافئ
الذى وضعت فيه أمه أقدامه بعد أن اذابت فيه
ملحا .. وراحت تدلك فى عنف أماكن الألم ..
بينهم راح يصرخ/ وإن كان الألم يتضائل ويتراجع
حيال سيطر التواء الذى شرع يفرو عيونه المتعب
ليسام .

وفى الصباح ندعوه .. دفعته أمه على وجه
الحصى بينما كان يمشى روحه باللعب فى صحن
الدار مع الأولاد .. أمسك بجلباب أمه فاستخلصته
وقالت قبل القائلين :

— عيب .. لقد أصبحت رجلا .

ومن جديد وجد نفسه وحيدا مع الحمار المعجوز
الماكر الذى لم يدع له فرصة الاحاح ليسمحوا
له بالعودة .. قاده الى نفس الطريق .. تعثرت
أقدامه فى حفرة لسكن المعجوز المدهش لم يراع
أصول الصحة .. مضى تاركا خلفه صاحب
الجلباب القديم المعز وهو ينفض عنه التراب ..
ومرة أخرى أسرع الحمار الخطى فكان عليه أن
يرمح .. فكر فى أمسكه مثل الكبار فعجز عن
السيطرة على الجبل المنفوف حول عنقه .. تعلق فى
الذيل فرفسه المعجوز المدهش وبرطع فسقط
حملة .. قام للمرة الثانية يسمح عن جلبابه روث
البهية العالق بها .. ويفرك كفيه الصغيرين ..
ودوت فى جنبات العقول ضحكات الرجال



وعمسات خالصة تبارك خطاها .. ورغبته في استعادتها بعد ان ايقن انه سوف يفقدتها ربما الى الابد تتساوى مع رغبته في دفعها الى قلب الباخرة التي تطلق صفارة الانذار للمودعين كأنها صرخة الحقيقة أو ضحكة انتصار سناخر .. لم يكن يعرف من امره الا أن مشاعره تتماوج وتتشابك وتختلط .. ود لو سألها قبل الرحيل وصية .. لكنه ضل على اللسان بالاسنان .. حتى لا يفلت بالحوال الذي يعنى في مثل هذه اللحظة اعلانا عن الخوف والضعف الذي جربه يوم أمسك بجلباب امه راجيا الا يعود الى مشوار الفيض في اثر الحصار المعجوز .. ولكم حاول جهده في اللحظات الاخيرة ان يبدو في نظرها لامنيا بشيء كرجل صلب مدرك لا يهتم ..

شد على يدها واستدار في آليه .. في اثر واحد من المودعين مشى .. وعندما استدار الرجل الذي اختاره ليتبعه كاد أن يستدير مثله تماما مثلما كان يستدير في اثر ذيل حمارهم الشهير .. ود لو يطالعها بنظرة أخيرة مودعة .. لكنه تذكر أمرا فقرر أن يضيء ، حقيقة انه كاد أن يتنثر اثر التفاف قدميه وبقاه رأسه في نفس الاتجاه السابق .. لكنه لم يسقط .. اهتز حقا لكنه ظل واقفا .. جر اقدامه عصيا الى طريق العودة .. وفي طريق العودة كان يسترجع كل شيء .. تاريخ اللقاء ولحظة الوداع .. كلماتها التي أودحت اليه بمشرات الافكار ..

والنسوة .. متسائلة عن الصغير الخائب الذي عينوه تابعا لذيل الحمار العتيد المدهش .. توقف للحظة وشيع الحمار الذي انطلق في اتجاه الفيض بنظرة غل عاجز .. تبادوا في الضحكات وسألوه وهو يعود ادراجه في عكس الاتجاه الذي اختاره الحمار عن اسم امه فلم يجيبهم .. تلوع احدهم بذكر اسمها .. ثرثروا بكلام كثير عنها .. لم يكن يعرف ان لأمه كل هذه الاحسية والشهرة في عقول الرجال تضاحكوا بينما هو يتبع في طريق العودة .. وعندما طرق الباب سألته امه عن الحمار فاطرق خجلا وأشار الى بقايا روث البهية العالق بجلبابه .. فهمت كل ما جرى قبيل أن يتكلم .. كانت أياها تفهم وتسمع بوضوح .. قالت في ود ..

.. هات الحمار المعجوز وارجع ..

كانت حكاية مسخيفة وان كان لا يدرى سر اهتمامه المفاجيء بها .. لقد قال لأمه مؤخرا كلاما لم تسمعه .. كان يهمس بسر حكايته مع البنت التي رحلت .. لو كان للأذان حقيقة القدرة على الاستماع والفهم لحكى لها عن البنت التي ظل يهواها لسنوات خمسة .. كيف راحت تهمس بكلمات الوداع لا يدرى ان كانت محزونة أو مستبشرة .. أسفة أو متشفية .. متعاطفة أم حاقدة .. مهزوزة أم واثقة .. ؟ كسل ما كان يحسه ازاها مزيج من الأسف والرهبة والأسى والرجاء .. مزيج متشابك من عديد من المشاعر .. ربما كان بينها الحزن العميق مزوجا بالفرحة



- ناقش الأمور مع روحك بالعقل وحده
وبوضوح .. وإراحتك انك لن تصل الى غير ما
وصلت اليه .. ساعتها ستحاول أن ترسم حياتك
صورة أخرى .. وسوف تحترم آلامك وجهودك
من أجل اكمال ملامحها كما يروق لك .

- لو كان لأمه أذان مرفعة لحكى لها عن
محبوبته الغريبة الاطوار .

قالت له البنية في اللقاء الأخير قبل الوداع .
- وداعا فسوف ارحل الى مدينة أخرى خلف
البحر العريض .

قال لها في اندهاش

- قولي الى اللقاء فربما التقينا بعد حين

هزت الرأس الصغير حسرة .. وكررت قولها
في صوت خافت متأكد .. كان قد سألها قبلا
عن سر رغبتها في الرحيل وعما اذا كانت قد
ضاعت بعشرته .. فهمست في صوت رقيق
متعاطف .

- اذا كنت ستظن اننى هجرتك فانت واهم :
نفذت نظراتها من خلال عدسات مظارفه الى
عينيه .. غالبت شبه دعمه متبردة .. جيسستها
رغبا عنها وطالعت عينيه في اشفاق .. حاول أن
يفهم سر رحيلها المفاجيء .. استعرض للحظة كل
مواقفها منه خلال السنوات الخمس التي عرفها
فيها .. طيبه ورقيقه .. لامة لكنها عصبيه
وكثيرا ما كان يحلو لها النقاش والشجار .

عندما كلمها عن الغربة التي يعيشها في المدينة
الصغيرة المحيطة بالأنفاس والصراع .. المتشابكة
الأضواء .. قالت في هدوء :

- من أعجب الأمور يا عزيزي أن يعيش الإنسان
غريبا في حضن أمه .

ويوم كلمها عن جيوبه الخاوية قالت في حماس
المجرب وسخطه :

- أنت واعد جديد .. ولو امتنت غفرك
واكتشفت الى أي مدى تنمايز الأحياء واللامح
والثياب .. فسوف أحكي لك مزيدا من التفاصيل

عن احياء مجدبة محزونه لم ترها .. وأخرى
مشرقة مترقصة في الركن المقابل .

قال وكأنه أبله يفسر العالم :

- ربما كانت هذه هي طبيعة الأشياء .

جيرخت في وجهه وكأنما لفغها بلسان حية
مسموم :

- أنت اخسوكه .

وكان ينيدها يرغم لسانها السليط أحيانا ..
ربما كان يهواها حقاً .. ود لو أحاطها بذراعيه
واحتواها .. وأكثر من هذا لو أنها ذابا في كيان
واحد .. تداخلا وامتزجا .. وسارا على قدمين ..
وفكرا بدماغ وحيد .. وتكلما بلسان بدلا من
لسانين أحدهما في أكثر الأحيان عاجز .

كان يشعر اذاما بالمعجز والقصور وأحيانا
بالإزدراء والرتاء .. ولكم قابل نظراتها الفاضة
وكلماتها المنطقة والهادئة بالسسمى الذروب
والتأمل .. قال لنفسه وهو يستخلص شيئا من
خلال واقعه :

- البنت التي كنت اهوها فرت من بين
انامل .. طارت .. لا أدري كيف .. كانت قد
علمتني يوما أن اختلف معها واصمد .. أن اتعلم
العناد والاصرار .. ولقد استوعبت الدرس فعلا
.. وسأظل مزروعا في نفس المكان في محاولة
انتحارية بلهاء .. تماما مثل نخلة عقيمة مهجورة
.. تعلم بالرعاية والسقي بعد طول الإهمال ..
لتثمر في موسم الحمصاد التالي .



مقدمة لدرس أصالة العقاد

بقلم: الحسنى عبد الله

أى هو به لا يزال ولا يفنى ، ورجل أصيل له أصل ، ورأى أصيل له أصل ، ورجل أصيل ثابت الرأى عاقل ، وقد أصل أصالة ، وقد أصل رأيه أصالة ، وأنه لأصيل الرأى والعقل . ومجد أصيل أى ذو أصالة . ، وليس فى هذه المعاني ما يصدق على المعنى الحديث غير أن تحصيل الكلمة أياه له وجه ، فالصدور عن الذات وعن الفكر المستهمل لحو صلتور عن الأصل ، وهو صدور قابل للفاصل أى كسوخ الاستقلال والتفرد . والإضافة ذات القبة الباقية هى كالدخل لا يزال ولا يفنى . والثبات فى الرأى أيضا صفة ليست بعيدة عن المعنى الحديث لأن الغالب فى الثبات أن يكون على المتميز من الرأى المتحصل بعد ثرو وتمق . أما القدرة على الخلق فهو معنى نسبته إلى الكلمة الأوربية ليست الصق من نسبته إلى الكلمة العربية لأن الملحوظ فيه القدرة على صنع جديد هو بمثابة الأصل . واضطرار المحدثين إلى ترجمة الكلمة الأوربية باللجوء إلى التجوز لا يعنى أن معناها لم يعرف بتماما فى القديم ، فقد تحدث النقاد العرب عن ابتداء الشاعر واختراعه للمعاني قاصدين الاتيان بالجديد غير المسجوق ، ولكن المحدثين على صواب فيما فعلوا لأن الكلمة المترجمة لها كسا ذكرنا أكثر من معنى لا معنى واحد والابتداء من جملة معانيها ، فالإقتصار عليه أهمل لغيره ، وهو معنى يمكن تحميسه لكلمة « الأصالة » مجازا ، على حين لا يمكن تحمیل الابتداء ومرادفاته سائر معاني الأصالة .

من أهم الأسئلة التى توجيها دراسة نقدية لرجل كالعقاد ملا الدنيا وشغل الناس السؤال عن القيمة الحقيقية فى أدبه ، وعن جنة ما أضفاه إلى التراث القومى أو التراث العالمى . وبخاصة حين تعرض الدراسة لموضوع اجنبى المادة كآرائه فى الأدب الغربية ، أو لموضوع نسبته للفكر الغربى أكبر من نسبته للفكر العربى كآرائه فى فلسفة الجمال وعلاقتها بالنقد . وهما يقوى الحاجة إلى هذا السؤال لفحال العقاد فى كثير من المواضع ذكر المراجع ، وهو منهج يختلف عن المنهج المدرسى الذى يحرص على التفرقة دائما بين ما للكاتب وما لغيره ، منهج ربما يفتح بابا للشك . وثلاثة الدواعى شيوع وصف العقاد بالموسوعية ، أى الكلام بأطراف كثيرة من فنون كثيرة ، وهو وصف يغفل أحيانا ويظهر أحيانا تهمة الأخذ عن الآخرين دون ابتكار أو إضافة .

هذا البحث فى مبلغ الاستقلال أو التفرد ، والقدرة على الإبداع والتجديد ، والصدور عن الذات لا عن الغير ، له عنوان حديث فى اللغة العربية هو « الأصالة » . وهى كلمة استخدمها المحدثون ترجمة لكلمة originality التى تعنى من جملة ما تعنى القدرة على الخلق ، والجدية ، واستقلال الفكر ، والصدور عن الطبع ، وهذه معان لم تكن للكلمة قديما . جاء فى اللسان : « الأصل أسفل كل شئ » ، ويقال أصل مؤصل ، وأصل الشئ صار ذا أصل وكذلك تأصل ، ويقال إن النخل يأرضنا لأصيل

بالتمثيل والتجسيم - ، وقالوا وقالوا - من الذى قال وفى أى كتاب وفى أى صفحة ؟ سيجيبك العقاد : لا يعنى استفهامك ، وعليك أنت التماس الجواب ان كان يعنىك - وهو رد لا يقبل بتاتا من طالب الماجستير أو الدكتوراه ، وإن قبل منها بعد تجاوز مرحلة الامتحان - والشبهة التى تثار هنا : ما يدري أن السكوت ليس كله من قبيل السكوت فى هذا الموضع ، وأن الكاتب يأخذ آراء خاصة بأصحابها مغفيا فعلاته بهذا السكوت المنهجي ؟ واضح أنه اعتراف صغير لأن المعترض الكبير يحقق أولا ويضبط تحقيقه ثم يدعى وفى يده أدلة اتهام لا تدحض - ولا أعرف اعتراضا على العقاد كهذا حتى الآن -

أما دعوى الموسوعية فالذى يقول بها لا يريد أن يحمده للعقاد سعة الثقافة وكثرة الاطلاع ، إنما المراد أن حظه من تميز النظر قليل ، وأنه قد يحسن النقل والتلخيص والانكباب الكثير على الكتب والسقوط الكثير على دوائر المعارف ولكنه لا يحسن الخلق - المراد أن العقاد ليس إلا « سوسة كتب » ، أما الحياة وأما الفكر فهما لغيره من الإحياء الأحياء والمفكرين الأصلاء - وهذه دعوى طائفة - إن بالرجل الذى عرف السجن والتهديد بالقتل والرعى بالدار ، الرجل الذى عرف الحب والبغى ، والأمن والخوف ، الرجل الذى عرف صدقات مخلصه نفعته فى أوقات الشدة ، وعداوت ضارية احتشنت للقضاء عليه هذا الرجل لا يعقل أن يكون مجرد سوسة كتب صحيح أن العقاد منقب سقاط ، ولكنه قطعا ليس من ذلك الصنف الذى يطبق القرامة ولا يطبق التأمل ، الصنف الذى يعتقد شوبنهاور أن انفضاله الدائم بالكتب ليس دليلا على العيوب بل دليل على فقر الروح وسلبية العقل - ومن شأن أن يعرف مصداق هذا فليرجع إلى حياة الرجل وإلى كتبه ، فاني لا أراى فى حاجة إلى أن أغترف من بحر متلاطم موار كوز أو كوزين أقول بها أن ما هنا رحابة وعمقا - ولست أعرف دعوى كهذه شاعت وتقيضها هو الحقيق بالشيوخ - ، لأن المتصفح للعقاد من أول كتاباته إلى آخرها يدرك أنه حيال رأى حاضر دائما ، وذات لا تقيب الا لتعود ، ورعا يقع فى خاطره أن الرجل شديد الاعتزاز بنفسه ،

نعود إلى موضوعنا بعد هذا الاستطراء - ذكرنا أسبابا ثلاثة تحمينا على السؤال عن أصالة العقاد ، ولكنها ليست سواء فى الخطر فأنهيا ونالها سببان عابران يحسن تجنبتهما من البداية حتى نفرغ للموضوع فى أبعاده الصحيحة - أما المراجع فهناك طريقتان فى اثباتها - احدها قائمة على اتهام دائم للكاتب ، من أين جئت بهذا ؟ لك أم لغيرك ؟ وهل أخذت من المصدر الأصل ؟ وما الطبيعة وما الصفحة ؟ والكاتب مطالب دائما بأن لا يؤجل جوابه على مثل هذه الأسئلة ، وإن لا يربأ بنفسه أن يكون موضع اتهام - ليس الملحوظ فى هذه الطريقة الجدارة بالثقة أو عدم الجدارة فحسب ، بل ملحوظ فيها أيضا تيسير البحث على القارئ إن أراد التثبت والتحقق - والطريقة الأخرى قائمة على افتراض الامانة دائما فى الكاتب - فإذا ساق رأيا لم ينسبه لأحد فهو له يقينا ، وإذا أورد حقائق مستقاة من مرجع أو عدة مراجع وأغفل النسبة فليس لك عليه أن أردت تثبتا أو تحقيقا أن يدلك ، وإذا بدا لك أن انتهيه فالبيئة على من ادعى - على أن هناك مواضع لا بد فيها من إشارة تنفارت فى الوفاء ، فإذا أعمل الكاتب فى حالات كهذه فهو مقصر لا ريب - الطريقة الأولى على المجهود فى البحوث الجامعية والثانية مبهودة فى غيرها ، وإن اتبعها الجامعيون أحيانا فى مؤلفات غير التى تقدم لنيل الدرجات - تستطيع أن تسمى الأولى طريقة التلاميذ لأنها تضع الكاتب دائما موضع المتحرج وأن تسمى الأخرى طريقة الاساندة لأنها تضعه دائما موضع الثقة والاكبار - وهذه هى الطريقة التى يغلب على العقاد استخدامها - وأقول يغلب لأنه كثيرا ما ثبتت المراجع وإن تخفف من ذكر أرقام الصفحات - والواقع أن الناظر فى كتبه يجده حريصا دائما على الإحالة حيث تجب ، وإن اغفاله أياها لا يمكن أن يعد اغفالا أو إهمالا - ولنضرب مثلا ، وليكن من كتاب « أثر العرب فى الحضارة الأوربية » - قال فى كلامه على « الفنون الجميلة » : « أما التصوير فقد قيلت فى تحليل نقصه عند العرب أقوال شتى لا تستند إلى رأى جدير بالاقناع ، ومنها أن قلة التصوير من قلة الاحساس أو قلة انطباع المحسوسات فى النفس بتلك القوة التى تقيض عنها فتلتمس لها مخرجا

مسرف في استنهاض الفكر ، مسرف في الجهر بكلمته والاعتداد بها ، ولكنه لن يخطر له أبداً أنه يطالع نقولا وتلخيصات ، وإن كان يرى فيما يرى مرضاً للأفكار والآراء ، وسيشهد أثر الشخصية بادياً حتى في العرض واختيار ما يعرض .

يبقى لدينا بعد تنحية هذين السببين السبب الأول ، وهو السبب الرئيسي في كل دراسة للأصالة ومبلغ الاستقلال في الفكر ، أي معرفة الإضافات الحقيقية والقيمة الجديدة بالبقاء .

والسؤال الآن : كيف نعرف هذه القيمة أو تلك الإضافات ؟ وهو سؤال يقتضى قبله سؤالاً : كيف نعرف الأصالة أولاً ؟ وهذا السؤال الثاني قد يقتضى أيضاً أن نسأل : وما هي الأصالة ؟ إلا أنه سؤال سهل الاختلاف على جوابه قليل . لا أحد ينكر أن الأصالة فذاعة وتفرد وتميز ، ولكننا ربما نجد بعض تنويعات في هذه النغمة السائدة . يقول صتيفن سيندر مثلاً أنها جراءة في الطبع تتيج لصاحبها أن يصدق حيال ما يراه وإن يصدق مع نفسه . وينكر توماس هاردى أنها جنة في الفحوى مرتلياً أنها نغمة جديدة تبرز فيضطرب لها النقد والنقاد . ويرى كولودج أنها تطلع دائم إلى الإدهاش . وينكر جون لفينسبون لإريس أنها اختراع مفضلاً تعريفها بأنها القدرة على رؤية الإمكانيات الخفية في الأشياء الموهودة . ويمتدح البيوت بأنها ليست إلا تقدماً أو نمواً مطرداً (١) . مثل هذه الاختلافات لا تقضى من صحة التعريف اللغوي المتفق عليه . فمهما يكن من انكار الجدة في الفحوى وانكار الاختراع وانكار الطفرة أو الحق للآلوف فالذي لا شك فيه أن العمل الأصلي آخر الأمر - سواء كان مرجع الأصالة فيه إلى طرافة الأداء ، أو الرغبة في إثارة الانبهار ، أو الوقوع على الخفايا ، أو الخطو المنتظم الدوب - هو عمل فذ فريد متميز . إذن فلنعد إلى سؤالنا كيف نعرف الأصالة ؟

إن تعريف الأصالة نفسه يحيلنا إلى الماضي ويضطرنا إلى اعتباره . ومعنى هذا أن اختبار الأصالة يقتضينا علماً كثيراً بالسابقين حتى نعرف مبلغ استقلال اللاحق عن السابق . والعلم

(١) انظر فصل الأصالة في كتاب :

Clive Sansom, The world of Poetry, 1959.

الكثير بالماضي مطلوب على كل حال ، ولكن أهو حقاً الطريق الصحيح لمعرفة الأصالة ؟ وبعبارة أخرى هل دراسة التأثير والتأثر هي الطريق ؟ يحسن قبل القطع برأي نفي بضئ الشواهد التي عقلت بهذه الدراسة عندنا . فكرة التأثير والتأثر جديدة على الأدب العربي جذتها على الأدب الغربي وهي موضوع العلم الذي يسمى بالأدب المقارن ، العلم الذي كان لأستاذ المرحوم محمد غنيمي هلال أكبر الفضل في إرساء أركانه عندنا . لم تكن الفكرة مجهولة قبل شيوع كتابات الدكتور غنيمي ، ولكنها استقرت معه على أساس علمي متين . ولقد كان المرجو بعد صنيع الدكتور أن يتقدم هذا النوع من الدراسة ، وأن تبرأ فيه المالحات من التشويش والاضطراب ، فكان الذي حدث غير هذا . شاعت الكلمتان وسهل على الأقدام أن تجرئ بهما حتى وصلنا إلى حال نحن أحوج ما نكون فيه إلى إعادة النظر فيها . ولن تكلفنا إعادة النظر أو تكلف سوانا غير الرجوع إلى كتب الدكتور غنيمي . أولاً : هناك فرق كبير بين التأثير والسرقة ، وهو فرق ليس في حاجة إلى نص أو تذكير ، أو كان ينبغي أن يكون كذلك إلا أن بعضهم يخلط بين المعنيين فيستخدم التأثير بدلاً من السرقة تهذيباً للعبارة وإظهاراً للتأدب ، وهي مساحة في غير موضعها ، ضارة بالعلم والخلق ، وأفضل منها تسمية الأشياء بأسمائها . ثانياً : التأثير غير مبلغ للأصالة ولا طاعن فيها . يقول الدكتور غنيمي : « لن يفسر كاتباً - مهما تكن عبقريته ، ومهما سما لفه - أن يتأثر بانتاج الآخرين ويستخلصه لنفسه ليخرج منه انتاجاً منطقياً بطابعه ، متسماً بمواهبه ثم ينقل الدكتور كلمة لبول فاليري يقول فيها : « لا شيء أدعى إلى إبراز أصالة الكاتب وشخصيته من أن يتغذى بآراء الآخرين ، فما الليث إلا عالة خراف مهضومة » . ثالثاً : لا بد من وجود صلة قوية بين اللاحق والسابق ، فإذا لم تكن أو إذا لم تثبت كانت الدراسة ضرباً من الترف العقلي كما يقول الدكتور غنيمي : « لا يصح أن ندخل في حسابنا مجرد عرض تصوص أو حقائق تتصل بالأدب ونقده لمجرد تشابهها أو تقاربها بدون أن يكون بينها صلة ما نتج عنها توالد أو تفاعل من أي نوع كان » . إن مثل هذه المقارنات في

أغلب صورها عقيمة لأنها لا تشرح شيئا ، بل تقوم على نوع من الترف العقلي أساسه جمع معلومات لا نظام فيها ولا قاعدة لها ولا يجمع بينها الا مجرد ما يبدو من تشابه . « رابعا : التوارد جائز حتى في الأفكار الدقيقة العميقة ، « فإذا لم يكن هناك نص صريح يقوم دليلا على التأثير الأدبي وجب التثبت من معرفة قرائن أخرى لآليات الصلات التاريخية بين الأدباء فقد يكون التشابه بين النصين خادعا فيظن أنه وليد التأثير الأدبي وما هو في الواقع الا نتيجة للملازمات متشابهة أوحث بنفس المعاني للكاتبين بدون قيام صلة أدبية بينهما ، أو وليد حركة فكرية أو اجتماعية عامة بها اتحد اتجاه الكاتبين ، بل قد يكون التشابه الأدبي نتيجة مصادفة ، أو من المواضيع المشتركة بين القرائح الإنسانية . وقد يكون من المهم تمييز الأسباب المختلفة التي أدت الى هذا التشابه ، غير أن الوقوف عند مجرد التشابه دون أن تكون هناك صلة تاريخية ليست له أهمية في الدراسات المقارنة . « هذه الحقائق كلها وحقائق غيرها مما لم نجد الآن حاجة الى التنبيه عليه ينبغي أن تكون موضع اعتبار قبل الإقدام على أى دراسة من هذا النوع يريد صاحبها أن يعمل عملا جادا .

ثم نعود الى سؤالنا هل تفيد دراسة التأثير والتأثر في معرفة الإصالة . لقد كان أولى الناس بأن يبيننا هو الدكتور غنيمي ولكن لأجواب عنده لا شيء الا لأن الجواب مفروق منه لا حاجة فيه الى نص . هذه الدراسة المقارنة لها أغراض ليس من بينها إثبات الإصالة أو نفيها ، ان تعاملها مع الإصالات ابتداء إما اذا اكتشفت في طريقها سرقة فهي تحليلها الى جهة الاختصاص . فإذا لم يكن لهذه الدراسة فائدة في موضوع الإصالة ، أفلا يحلينا هذا على أن نسأل ما فائدتها للنقد الأدبي ؟ نعم ، بلا ريب ، وبلا تشكيك أيضا في قيمة الأدب المقارن وجدواه . ان فضيل الأدب المقارن ثابت لا اختلاف عليه ، أما الذي أظنه مثار اختلاف الى حد ما فهو مبلغ نفسه للنقد يقول الدكتور غنيمي : « الأدب المقارن جوهرى لتاريخ الادب والنقد في معناهما الحديث لأنه يكشف عن مصادر التيسيرات الفنية والفكرية للأدب القومي . وكل أدب قومي يلتقي حتما في

عصور نهضاته بالأدب العالمية ، ويتعاون معها في توجيه الوعي الانساني أو القومي ، ويكمل وينهض بهذا الالتقاء ، ولكن مناهج الأدب المقارن ومجالات بحثه مستقلة عن مناهج تاريخ الأدب والنقد . « وإنما يستعين النقد وتاريخ الأدب بنتائج بحثه « (٢) والذي نخرج به من هذا النص أن دراسة التأثير والتأثر مفيدة للنقد ومعينة له لكنها ليست جزءا منه . وإذا كانت « جوهرية » لتاريخ النقد كما يقول الدكتور فان تاريخ النقد غير النقد . يعنى أن هذا النوع من الدراسات الادبية ليس دراسة نقدية بالمعنى الصحيح لكلمة النقد . ذلك ان اختصاص النقد الاول هو بالنصوص ، أى بالمشكلات التي يثيرها النص . لا نقول جديدا فان المتفحص للمسائل النقدية في تاريخها الطويل ملاحظ لا شك ان مرجعها دائما الى النصوص .

والدراسات المقارنة ليست نابعة من مشاكل نصية . اذن ففيم هذا الكلام الذي كثر عندنا عن تأثر المقاد أو تأثيراته بالأدب الغربي والفلسفة الغربية ، وما موضعه ؟ اعتقد أنه في غير شيء ، وأنه لا موضع له في النقد لأن الأدب المقارن برمته منفى عن نطاق النقد ولا موضع له في الأدب المقارن نفسه لأنه لم يكتب على النحو اللائق بهذا العلم . ان المطلوب من الدراسة المقارنة أن تعرفنا كيف تمت الطبعة دون شذوذ أو تناقض في عناصرها . وهذا عمل دقيق شاق أحسبه لم يحدث بالنسبة للعقاد حتى الآن على كثرة ماكتب عنه . قيل أن العقاد متأثر بشو بنهور (٣) ، وقيل أنه متأثر بهيجل (٤) ، وقيل أنه متأثر بورذورت وأساتذة الرومانتيكية عموما (٥) ، ولكن الذي لم يقل والذي يلزم قوله هو كيف أفاد العقاد من هؤلاء أو من غيرهم وظل متميزا عنهم . كيف

(٢) الادب المقارن ، الطبعة الثانية ، مكتبة الانجلو ، والنصوص المنسوبة للدكتور مكتبة على التوالي من ص ١٣ ، ٨ ، ٣٠٧ ، ٦ .

(٣) راجع كتاب شويف من العقاد «سلسلة اقراء» (٤) راجع كتاب «النقد والجمال عند العقاد» لسيد الفتاح البدي ، مكتبة الانجلو (٥) ومقالة له في «الهلال» فبراير ١٩٦٦ .

(٥) راجع كتاب «في نقد الشعر» لمحمد الربيعي ، دار المعارف ومقالة له في جريد اكتوبر من المجلة سبينة

ستحالت الاغذية الى دم أو كيف استحالت
لخراف الى أسد .

ثم نعود الى سؤالنا كيف تعرف الاصالة .
ولعلك تجيبني الآن فتسأل وما حاجتك الى
السؤال ؟ الاصالة ظاهرة بنفسها ، لا تنتظر منا
أن نضعها في أنابيب الاختبار ، هي ضوء متوهج
لا تملك عين نكرانه . وهذا صحيح صحة لا يتطرق
اليها ومن أو شك . إن الاصالة لا تعرف في
المعمل ، إنما يعرفها القلب . . هنا أول خطوة في
اثبات الاصالة : الشعور الفاشي في وجدان المرء
عند تلقيه حديث ذات صادقة متميزة من غمار
الذوات . هذا الشعور شاهد لا يكذب ، ومثل
هذه الشهادة لا تقل صحة عن شهادة أنابيب
الاختبار ، بل إنها أكثر صحة بيقين لأن معتمد
الانبوية على الحواس والمنطق وهما عرضة للفساد
وليس كذلك الضمير النقي . وليس لأحد أن
يرد شهادة الشعور أو يؤجلها انتظارا لكلمة العلم
فإن للشعور صلا في هذه الحياة تعرفه الحواس
ويعرفه المنطق ، ونحن لم نعطه ليكون فضلة
لا شأن لها وإنما أعطيناها هاديا لنا هداية العين
المبصرة والعقل المبصر . وهو لذ بليينا حتى يصطب
العلم أسلوب علمي لا يقل انظروا عن سبانه
أساليب العلم وإن باينها مباينة جوهرية .

اقرأ المقاد تشعر بأنك في حضرة رجل لسانه
هو قلبه ، ينطق فكانما تنطق معه أعصابه .
يقبل عليك أنت وكأنه ماقال إليك . تحس به
وتعرفه من بين السطور حق المعرفة كأنك عاشته
الستين الطوال . رجل يوقع في نفسك من قول
لقا ، أنه صادق فتعطف نحوه وتأنس به . رجل
يجدك ما تحا من ذاته لا من ذاكرته ، معطوفه
أصبح جزءا لا يتجزأ من وجدانه . تسمعه فكانك
تسمعه دائما لأول مرة . هنا شفاء حية لا مدياع ،
وقلب نابض لا أحرف في كتاب .

إذن فالاصالة أمر يدركه الشعور أولا وقبل كل
شيء ، ولكن أي شعور ؟ معلوم أن الشعور أو الفكر
الذي يعمل عليه في النفوذ الى معنى النص هو من
طبقة أعلى من المستوى المتوسط ، وأنا حين نقول
شعور القارئ وفكر القارئ وذوق القارئ إنما
نمى ذلك القارئ المتهى لتلقى العمل المؤلف .
إف هذا الشعور المثقف هو السدي تيط به ادراك

الاصالة ؟ لا ، بل شعور أعظم وأرفع هو المطلوب
لهذا الغرض ، يكاد يكون من معدن الاصالة
نفسها . أنقول إذن بحصر البحث في نطاق خاص
واستقصائه على القدرات الشائفة ؟ كان ودي ألا
يكون الجواب بالإيجاب حتى يكون ميسورا لكل
أحد الاحاطة بعالم العبقري تمام الاحاطة ، ولكن
هذا مطلب عسير ، وتحقيق الأمانة لا سبيل له
الا أن يرتفع غير القصاد الى مستوى القدرة ،
فليس في سحر سحر أن يحلق في أجواز
النفس جناحان خلقا ليدفا فوق ظهر الأرض . أعلم
أن وضع الأمر على هذه الصورة سيبتكره قوم
احتجاجا بأن العلم أبوابه مفتوحة للجميع ، وليس
كالآدب أو الفن عموما وقفا على ذوي المواهب
والامتياز الخاص وهو احتجاج ذو وجاعة مظهرية ،
والحقيقة أن مبعثه التواء في الطبع يرتضى الأدنى بل
يتعصب له بدلا من التطلع الى الرفعة والطموح الى
الأوج . إن اختلاف المستويات له في تحصيل
العلم من الأثر نفس ماله في تحصيل الآدب ، وإنما
الفرق هو أن الاختلاف هناك متعلق في الغالب
بالذكاء وهنا متعلق في الغالب بالموهبة ، ولكن
ليس شرطا أن تكون الموهبة المحصلة كفاء الموهبة
المبدئية **وإن كان لا بد أحيانا من أن تبلفها حتى**
يسطبح الاحاطة بكل جوانب العظمة في أخفى
خفاياها ، والعبقري ذات وجوه متعددة تتوالى
ظهورا حسب مراتب القراءة ، فقد لا يظهر منها
لبعضهم الا الأعراض والمظاهر وقد يظهر منها
لآخرين بعض الوجوه الأخرى وينكشف لهم طرف
من اللب ، ثم يظل الجوهر المكنون مكنونا الا على
النظراء .

الخطوة الأولى إذن في تبين الاصالة وتقديرها
هي تلقي الشعور للوقع . الاحساس بأنك تسمع
إنسانا لا آلة ، تسمع صوت الحقيقة المتغلفة الى
الاعماق لا صوت الظواهر والقشور ، تسمع عقلا
ينبض حتى وهو يفوس في أدق المشاكل الفلسفية
التي تبدو منقطعة الصلة بالشعور . من الذي يقرأ
نظرية الأخلاق عند « كانت » مثلا ولا يحس كأنه
في حضرة ؟ من الذي يشك لحظة في أنه
يصغى لفكر فرد مستقل لا يشتبه بفكر سابق
ولن يشتبه بفكر لاحق ؟ والسؤال الآن : من أين
يأتي هذا الشعور ؟ هل هو شيء كل مرده الى رهافة
المتلقي أو أن في الأثر المرسل نفسه شيئا من

شأنه أن يثيره ؟ وهذا يقتضي أن نسأل : هل للفكر الأصصيل طبيعة خاصة ؟ إن المتأمل في الأصالات المعتمدة سيلاحظ بين تلك التفردات والفضادات جامعة تؤلف بينهما . بل إن مواطن الالتقاء قد تكون أكثر من مواطن الافتراق والتباعد ، فليس غريبا أن تقرأ شكسبير فتذكر المتنبي لأن المعدن واحد وإن اختلفت الوجوه والالسنه . وإن وقوع المبقرات على الشئ نفسه دائما لدليل لا يدحض على أن وراء عالم الطواهر ، وراء العابر المتغير ، عالما آخر آدم وبقي . وعمل المبقرية أن تنفذ إلى هذا العالم عبر أركمة القشور فتصل إلى الثابت الخالد من خلال العارض الزائل ، أن ترى عالما في ذرة رمل كما يقول ولیم بليك وأن تنقب في نفسها لتزداد معرفة بنفوس الآخرين كما يقول جيته . هذه هي الطبيعة الخاصة للأصالة - شمول ونفاذ - أو هي عنصر هام من عناصرها . واذن نستطيع أن نقول أن الشعور بالأصالة في المتلقي مرجعه إلى أنها تغالب أغور أغواره ، وتكشف له من أمر نفسه ونفوس الناس ما تخفيه الغشاوات . واذن ليس التحويل على الذات في هذه المسألة ضربا من الارتجال والتيسيف أو تعليق لها بالأوهام لأن الذات والموضوع هنا من جنس واحد .

على أن هناك علامة أقرب إلى الموضوعية تعرف بها الأصالة يقدمها لناوردزورت حيث يقول : « إذا كان هناك حكم تضطرنا مراجعة خطوط المؤلفات الشعرية ومصائرهما إلى التسليم به قبل غيره فهو أن كل شاعر قام - بقدر ما يتطوى عليه من عظمة وأصالة - بخلق الذوق الذي يساغ به » والذي لا شك فيه أن أدب العقاد شعرا ونثرا شق طريقا وعة حتى استقرت له مكانة في النفوس . لم يكن سهلا أن يتقبل القراء قصيدة مثل « القمة الباردة » أو « ترجمة شيطان » ، ولم يكن سهلا أن يتحول من قراءة السير باعتبارها قصصا وعظاات وحوادث إلى السير باعتبارها مرضا لعظمة النفس الإنسانية وكشفها عن غوامضها وأعماقها . ولم يكن سهلا أن يزهده الناس في الأساليب المنبسة ويهجروها إلى أسلوب يقتضيههم نقطة دائمة . لكن هذا الذي لم يكن سهلا أصبح سهلا ، فقد خلق العقاد الذوق الذي يساغ به .

نتخلص من هذا إلى أن الموازنات التي شاعت بين العقاد والأساتذة الغربيين هي في باب النقد عمل لا معنى له لأنه في النهاية لا يقول شيئا متعلقا بالنص ، وهي غاية كل دراسة نقدية ، كل ما نقوله مثل هذه البحوث - وليس من بين أصحابها حتى الآن من يتكر على العقاد أصالته - أن العقاد أفاد من قراءته كما يفيد منها كل عباقرة الدنيا ، وهي على النحو الذي هي عليه لم تنجح في أن تصل إلى هذا الغرض السدي هو بعض أغراض الدراسة المقارنة فأحرى بها الانصراف إلى عمل آخر إن كان هناك مسكة من عقل .

على أن القول بأن الأصالة ليست محتاجة إلى دراسة التأثير لا يعني التقليل من خطر المصادر . إن ما نفعني أن دراسة المصادر ليست لازمة في اثبات الأصالة لأنها تثبت بالشعور - والباحث الذي يقدم على دراسة العقاد وهو في شك من أصالته خير له أن يريح نفسه من عناء باطل - ولكنها لازمة لأمرين ؛ مناقشة ما قد ينشأ من اتهام بالسرقة ، وأعظم من هذا الأمر تبيان القيمة الحقيقية والأضافة الجديرة بالبقاء ، وهذا ما لا يتيسر إلا بعرضي لآراء وإفكار على آراء السابقين وأفكارهم ، فليس خفيا أن يكون الرأي المستقل ذا قيمة كبيرة . إن الذي يعرف العقاد كلا واحدا لا يشك لحظة في أنه يصدر عن نفسه حين يقول إن الجمال هو الحرية ، ولكن الأهم من هذا اليقين أن تعلم قيمة هذا التعريف بالنسبة لتعريفات غيره من فلاسفة الجمال .

هذه مقامة أحسبها ضرورية لكل مقدم على درس العقاد ، وأحسبها الآن أزم بعد استسهال الكتابة فيه ، وشيوع كتب ضررها للعقاد وللقراري أكثر من نفعها . ليس العقاد سهلا ، وإن بدت منه وجوه تغري بالتناول فذلك لأن المبقرية بطبيعتها ذات وجوه متعددة . لا ينبغي أن نقتنع منه بالقرب ، فإن وراء القريب آفاقا تقتضيها استمدادا وعملا . ويا ويح قوم يجاد عليهم بمن يبعث فيهم دوافع الحياة ، ويستحثهم للنهوض ويعلمهم كيف ارتياد السموات فيحيلونه إلى موعسوع للتخليص والثرثرة ؟

فقرات

من مذكرات بعشرة

شعر: محمد مهران السيد

(١)

ماؤك لا يتقع غلة ظمآن
خيزك لا يشبع جوعان
ودؤاك دوائر سوداء .. تعتمش في الأركان

طوحني قنوى قولعة فوق الشاطي، يحشوها
الرمل
تفرسها الأقدام، ويأتي الماء فيكشفها .. للريح،
وللبرد، وللظل
ويحركها خيط لا ينظر .. في دائرة لا يبرحها
الليل

(٢)

صاحبتني ..
وككل نهار ..
.. يحملني الدرب الأحنب .. أبحث عن نفسي
في كل الأشياء .. أنا الإنسان
وأطيل النظر، فما ارتعشت في وجه صافحتني ..
شفقتان
أو غرست في أعماقي بلدة شوق .. عينا
أحجار القربة .. قد رصفت حتى أصفر ميدان

وككل مساء ..
.. تجرفني الظلمة .. تلقيني في زاوية الحانة
أطلع للأعين .. تقفز للخارج خلف نساء
تجنب أعانة النور
فيئن بصدري القاهرة .. والمقهور
فادبر ال الحائط وجهي .. أتمل للى المشطور

(٣)

صاحبتني ..
لولاك .. ولولا صوت في الدخول
بطعن أعمة الملح بأعماقي
ويغني .. حتى في لحظات الاطراق
لولاك .. وكولاه
لصطعت الشارع عدوا، أتملق كالطفل .. بيمناه
لكن ..
ما زلت أمني النفس، وأخذعها، وأماطل ..
فأنا
أهواك .. وأهواك، وأهواء ..



مجموعات ١٩٦٨ القصصية

بقلم: صبري حافظ

واشبه بما حدث عام ١٩٦٧ ء . . وهل استطاعت أن تلمس جوهر المأساة التي اندلعت منها كل الشرارات التي اتقدت كحريق كبير في أيام يوليو الستة الدامية ء . . من البداية نستطيع أن نجيب على هذه التساؤلات بـ " لا كبيرة واسعة تحمل بين حرفيها عشرات الدلالات . . تحمل قصور أقاصيص الجيل الجديد في الرؤية الحضارية والفنية لأنها لم تستطع أن تضطلع بدور الفن الريادي الكبير وتحمل أيضا أداة لهذا الجيل الذي لم يستطيع أن يضع يده على القضية المحورية التي تشعب منها كافة القضايا الأخرى ونصب فيهم في نفس الوقت . . وتحمل أيضا بين حرفيها الصمغية تأكيداً على غياب الأعمال الفنية الجيدة الجديرة بهذا الاسم بالرغم من كل التثرثرات المدمية المطنطنة بالتجديد وبالحيل والألعاب التكنيكية . . وتحمل أخيراً إشارة واضحة إلى فقدان الأقصوصة لدورها ولبررات وجودها ذاتها . . وغير ذلك من الدلالات التي سنحاول أن نشر إليها خلال حديثنا عن هذه المجموعات القصصية .

وقد صدر خلال هذا العام عدد وفير من المجموعات القصصية ، كانت السعة الغالبة عليها هي أنها المجموعات الأولى لعدد كبير من الشباب الذين اضطلموا بدور كبير في تجسيد شكل الأقصوصة وضخ الدماء في عروقها بصورة استطاعت الأقصوصة مهمتها أن تعيش حالة من حالات الازدهار النسبي بعدما اهتم عدد كبير من الأجيال بكتاباتها وإقالة عثراتها . . والمجموعات القصصية العديدة التي صدرت خلال عام واحد فقط ، تشير إلى هذا الازدهار الذي أعنيه ، خاصة إذا ما أضفنا إليها ذلك الكم الهائل من الأقاصيص التي شهدتها هذا العام المنصرم منشورة على صفحات

لا شك أن مجموعات عام ١٩٦٨ القصصية هي في الواقع شيء غير قصص عام ١٩٦٨ القصيرة بمعنى أننا قد لا نعتز في المجموعات القصصية التي صدرت عام ١٩٦٨ على أي من الملامح الخاصة لما عاينته مصر والإمة العربية في هذه السنة المنصرمة . ولا نجد فيها صوت المقاومة التي بدأت تطل على أفق شعر عام ١٩٦٨ منذ بداية العام ، ثم تزايد صوتها عمقا وشمولا بالقرب من نهايته . صحيح أن صوت هذه القضية الكبيرة ، قد بدأ يطل وأهنا من بعض الأقاصيص التي كتبت عام ١٩٦٨ ، وخاصة في أقاصيص بعض البلدان العربية الأخرى . وفي الأعين والعيون العديدة القصصية التي كتبها سكتيان فياض طولي العام المنصرم (١) .

١ - مقدمات . . . ودلالات

لكن صوت مصر عام ١٩٦٨ ، بكل ما يحمله هذا العام على الصمغيين التاريخي والحضاري من دلالات ، لا نعتز له على أي أثر في المجموعات القصصية التي صدرت في مصر عام ١٩٦٨ . ربما لأن أحدث أقاصيص هذه المجموعات قد كتبت منذ ثلاثة أعوام على أحسن تقدير ، إذ يرجع أغلبها إلى فترات زمنية تتراوح بين خمس وشر سنوات في معظم الأحيان . وربما لأن قضية نشر المجموعات القصصية وخاصة الشابة منها ما زالت تفتقر لسنوات عديدة في سراديب الروتين الحكومي أو المجهود الشخصي ، قبل أن يقبض لها الظهور . وهنا يبرز سؤال ملح . . . ترى هل استطاعت هذه الأقاصيص - والعن نبوة ورؤيا - أن تحمل بين ثناياها إرغاصات

(١) نشرت هذه الأقاصيص في أعداد مجلة (الاداب)

البيروتية خلال عام ١٩٦٨ .



د. ادين نجيب



مجيد طوبيا



سليمان فياض



محمد حافظ رجب

هؤلاء . رافقته مجموعات قصصية أخرى لبعض كتاب الاجيال السابقة أهمها (حماره انقط الاسود) لنجيب محفوظ و (اسطورة في كتاب الحب) لمحمد عبد الحليم عبد الله و (هذه اللعبة) لثروت اباظه و (سباق مع الصاروخ) لتعمان عاشور . . واذا ما عقدنا مقارنه او بالاحرى مواجهه بين مجموعه نجيب محفوظ القصصيه (حماره انقط الاسود) وبين هذه المجموعات القصصيه الشابه باستثناء مجموعتي غالب هلسا وسليمان فياض ، لوجدنا هوة كبيرة تفصل بين الاثنين . ورغم ان (حماره الفط الاسود) تعتمد في اغلب قصصها على النهج التقليدي في الاقصوه على صيغتي القلم والاسلوب معا فاننا نحس فيها بهجوم مصرنا المعاصرة بصورة اعمق واغزر مما نحس بها في كل هذه المجموعات مجتمعة . . نحس فيها بطعم همومنا الحضارية والاجتماعية والسياسية ، سافرا تارة مقنعا أخرى ، وان كان غارقا في العقلانية والتجريد في معظم الاحيان . . وهذه المجموعة القصصية ينطبق عليها ماينطبق على اغلب المجموعات القصصية الشابه من انها تضم قصصا كتبت كلها - فيما اعتقد - قبل النكسة . فقد صدرت في مطلع عام ١٩٦٨ وكانت أحدث اقصيصها قد كتبت قبل صدورهما بعام على احسن تقدير . . لكننا نجد في هذه الاقصيص ارقاسا بكثير من الاحداث التي زلزلت كياننا بالنكسة وبعدها . تلمس ذلك في تلك الاختناقات العديدة التي يكتظ بها عالم هذه المجموعة القصصية في عدد كبير من اقصيصها . . في (حماره القط الاسود) وفي (الصدي) وفي (السكران يفتي) وفي (حلم) وفي (الرجل السعيد) . وتلمسه في ذلك الاحباط المروع الذي تعيشه شخصياتها ، وفي توق هذه

الصحف والمجلات الأسبوعية والشهرية ، أو استمع اليها على موجات الاثير . . وقد صدر خلال العام المنصرم وحده ، برغم قيود النشر التي فرضتها تقلص الميزانيات الثقافية لظروف هذا العام الخاصة ، عدد وفير من المجموعات القصصية من دار الكتاب العربي ، بالإضافة الى بعض المجموعات الأخرى التي صدرت من دور نشر خاصة أو عن مجهودات نشر فردية . . ومن أهم هذه المجموعات ، وليس هنا السبيل الى الحصر الشامل لها ، مجموعة سليمان فياض (وبعثنا الطوفان) ومجموعة غالب هلسا (ودبح والتديسه ميلاده وآخرون) ومجموعة عبد الله خيرت (وراء الزجاج) ومجموعة د. ادين نجيب (المثلث الفيروزي) ومجموعة محمد حافظ رجب (الكرة ورأس الرجل) ومجموعة الكتاب الشبان الثلاثة أحمد الضبي وأحمد يونس وأحمد هاشم الشريف (الاحلام والطيور والكرنفال) ومجموعة محمد البساطي (الكبار والصغار) ومجموعة غنيم محمد غنيم (قصص فائزة) ومجموعة أسلمه أنور مكاشه (خارج الدنيا) ومجموعة فاروق حسان (المصيدة) . . ومجموعة مجيد طوبيا (فوستوك يصل الى القمر) التي صدرت عام ١٩٦٧ بجر ذيول ايامه الأخيرة هي و (للكتايت أجنحة) لعبد المال الحماسي . . هذا بالإضافة الى المجلد الكبير الذي اصدره المجلس الأعلى للفنون والآداب بعنوان (قصص فائزه) والذي يضم خمسين اقصوه هي الاقصيص العشر الأولى الفائزة في مسابقة نادى القصة السنوية للقصة القصيرة على امتداد السنوات الخمس السابقة على عام ١٩٦٠ .

والحقيقة أن هذا الصدد الوفير من المجموعات القصصية التي ظهرت لكتابنا الجدد

الشخصيات للأفلات من أسرار قبضه قوية لأمريته تكاد تزهق روحها ، وشوقها المحموم لاقتناص اللحظة الحاضرة بكل أبعادها وكأنها محكوم عليها بالأعدام لا تلك مسوى لحظات قليلة ترشّب أن تعيشها بأقصى طاقتها . فتورد تلك الرغبة العارمة معظم هذه الشخصيات مورد التهلكة . وكأنها في مسعيا لتحرير ذاتها لا تملك إلا تهديم هذه الذات والثأر منها . . . كما في (فردوس) و (المجنونة) و (معجزة) و (الخلاء) إلى حد ما . ونلمسه أيضا في سيطرة التفاهة والزيف على واجهة الأمور (صوت مزيج) ، وتضخم الكلدوية المفضوحة وكأنها الحقيقة الصنية الأكيدة (المسطول والتقنية) بينما تضيّع الحقائق والآمال والأحلام دونما طائل (الخلاء) و (رحلة) وتتبدد المسؤولية بصورة يتساوى معها الجاني والمجنى عليه (صورة) ، بل بصورة أكثر بشاعة من ذلك إذ يفلت الجاني دائما وتتراكم المسؤوليات والالهامات فوق عنق الأبرياء (المتهم) . وفي هذا الصالم المكتظ بالاختناقات والأحباط والتفاهة لا يستطيع الإنسان أن يعثر على أجابات شافية لأي من التساؤلات الكبيرة التي تورد (لجنة الأطفال) ويقف عاجزا وضائعا أمام هذه الأشياء الغريبة المفهومة حيث يضنيه أحاسيس مرير بالغربة يتبلور في هذا التساؤل المرير الذي لا يملك له جوابا « كيف تشر بهذه الغربة وانت جالس في مسقط رأسك وبين ذكرياتك الحميمة » (ص ٢١٢) .

كل هذه الأشياء ذات الدلالات العميقة والتي تلمسها في مجموعة نجيب محفوظ القصصية ، فتمنح المجموعة وجهها العظيم في التنيذ والريادة . لا نشر لها على أثر في تلك المجموعات الشابة القليلة الشيرة بالحياة . وقلة الخبرة بالحياة هي القاسم المشترك الأعظم لهذه المجموعات القصصية كلها أو معظمها . فالخبرة العميقة بالحياة لا تضفي تجربة الكاتب فحسب، ولكنها تساهم أيضا في إثرائها بالإيهامات والرؤى . وفي تعميق قدرته على كشف أكثر جوانب تجربته نبضا وإثراها دلالة . وقلة الخبرة بالحياة تلك هي التي وشحت عددا كبيرا من أقاصيص كتابنا الشبان برداء من الغموض . الغموض الناشئ

عن تسطح التجربة لا عن استكناه أعمق ما في أعماقها من أسرار . وهي أيضا التي دفعت بعدد كبير منهم إلى الاستفراق في الأعيب الشكل بحجة التجديد والإحاطة بأبعاد جديدة في الفن والحياة . إلى الحد الذي استحالته معه بعض أقاصيصهم إلى مجرد الأعيب شكلية خالية من أي مغزى أو دلالة .

٢ - مجموعتان جديتان . . . وإضافات جديدة :

ولنبدا بمجموعتي سليمان فياض (وبعدنا الطوفان) (٢) وغالب هلسا (ودع والقديسة ميلاده وآخرون) (٣) لأنهما في اعتقادي أنضج هذه المجموعات القصصية ، وأكثرها اقترابا من جوهر اللحظة الحضارية التي نعيشها ومن هوموها . ليس هذا فحسب ، بل أيضا لأنهما أنضج هذه المجموعات على صعيد الأسلوب والبناء التعبيري . وإذا مانظرنا بداية في مجموعة سليمان فياض سنجد أن أقاصيصها الخمس (وبعدنا الطوفان) و (الغريب) و (رقيب البتانهي) و (جناح استقبال النساء) و (كل الملوك يموتون) تتميز بقدر كبير من أحكام البناء وصحج النحرة الإنسانية وفهم أعماقها فعلى صعيد البناء نجد مراوحة بين المنولوج الشاعري ، السكاف والإمولوج الحاد المباشر الذي يعتمد على الرصد الدقيق الحساس للخارج وحده كطريق رحب إلى الكشف عن كل ما في الداخل من أعماق ، داخل الحدث والشخصية معا . كما نجد اهتماما واضحا بالنقلات التي تقدم مجموعة من الشرائح التعبيرية التي تلقى كل شريحة منها دقات سخية من الضوء على إحدى زوايا التجربة أو إحدى جزئياتها . والتي تستطيع كلها جملة أن تضفي كل جوانب التجربة وكل زواياها ، وأن تساهم في نفس الوقت في تركيز التجربة وتكثيفها . فالتجربة عند سليمان فياض شديدة الكثافة والتركيز ، تلجأ إلى المفاجئة لتكشف من خلالها أبعاد الحدث والشخصية على حد سواء . وهي فاجعة غير تلك التي توحى بها الكلمة ، غير تلك التي تقترب من الميلودراما ، لأنها المفاجئة الكامنة في تفاصيل

(٢) صدرت من دار الكتاب العربي ١٩٦٨ .

(٣) صدرت من دار الثقافة الجديدة ، ١٩٦٨ .

البثانوى زوجته وأولاده الأربعة وينتحر هو الآخر غرقا . ولارتفاع العنف في هذه القصة الى تلك الدرجة الرجبية يعمد سليمان فياض الى افراق القص في شامية المنولوج الداخلى ليخفف وقع هذه الاحداث القاسية وليقتل صنفها القاسى حتى لا يقع في برائن المولدrama أو التوهج الانفعالى . وهو يعمد الى ذلك أيضا حتى يستطيع ان يقدم لنا الدوافع الداخلية للشخصية والتي تجمعت يداب وهذوء طوال أعوام عديدة ، وحتى يستطيع التنقل يسر بين الأزمنة لالتقاط ترسيات الاحداث العديدة في أعماق الشخصية دون اللجوء الى سرد عشرات الحكايات المدهولة التي قد تششت التأثير وتجهز على وحدته . فطبيعة الموضوع عند سليمان فياض هي التي تفرض عليه شكل المعالجة . فلا يقحم أسلوبه الفنى الأثير على تجارب لاتواءم معه ، ولكنه يعرف أن شكل العمل الفنى جزء من موضوعه . ومن ثم لا يقع في تلك الشراك التي تلتهم الكثير من محارب كتابنا الجدد .

وهذا النضج في فهم التجربة الفنية هو ما نجده أيضا في مجموعة غالب هلسا (وديع والفهيضة ، سلافة وآخرون) . . . وهي مجموعة هامة بحق لانها تثير قضية التعبير الفنى وتطرحه للنقاش بشكل عميق وتقدم فيه أيضا حلا جيدا . فكل قصص المجموعة تبني منهاجا تعبيرا محددا يدعوننا بداءة الى الحديث عنه ومناقشة دوره . ليس فقط لأنه منهج هام وشديد النضج ، ولكن أيضا لأن الظروف التي تعيشها القصة القصيرة في مصر تستلزم التأكيد على هذا المنهج التعبيرى . . . فقد حاول هذا المنهج أن يستفيد من أنضج ما وصلت اليه الاقصوصة الغربية الحديثة من أدوات وأساليب على أيدي همنجواى وسالينجر وصول بيلو وغيرهم . . . والحقيقة أن هذا الأسلوب الفنى يعتمد على نخط المباشر بين العن والموضوع وبين الموضوع والقارئ . بحيث يصبح الخارج فى هذا الأسلوب التعبيرى هو المفتاح الوحيد للداخل وهو أكثر الاساليب قدرة على الوصول اليه بعيدا عن التنبؤات الفاضلة والاحاسيس المبهمة . والحقيقة أن هذا الأسلوب الفنى الذى أثرى الأدب العالمى ببطائه الحصيب والذى قفز بالاقتصوصة خطوات واسعة

الحياة اليومية وفى مسارها المألوف . لذلك فالتجربة عنده تجربة ناضجة تقدم عالما متكاملًا له أبعاده الخاصة وملامحه . عالم لا ضوء فيه ، مليء بالقتامة والخديعة وانهييار الآمال ، وتبدد المعاناة والغربة دونما طائل ، عالم يعلم ناسه بجمرات من الشاى الأسود (الغريب) وبطن كيلة من الذرة تسد رمق الأبناء الجوعى (وبعدنا الطوفان) ويقتتلون قتالا دمويا رهيبا من أجل رغيف خبز واحد (رغيف البثانوى) . وتنهار آمالهم في تحقيق ذواتهم فيعيشون على الاكلوبة (جناح استقبال النساء) تنسحق ارادتهم الكيرة أمام ضربات القدر العنيفة فينسحقون معها (كل الملوك يموتون) . . . في هذا العالم العتم المليء بالجوع والفقر والعنف والهزيمة نثر أيضا على أكثر العواطف الانسانية رقة وشامرية . . . على النبل والتجملد والشجاعة التي تدفع من ضنت عليه القرية بالرغيف الى التضحية بنفسه من أجلها (وبعدنا الطوفان) وكل العواطف الشاعرية والايجابية في حياة الانسان ، لا نثر عليها في عالمه تمنيات الكاتب الخطابية ولكن نلمسها في ثناياها الدامى مع الفجيعة . . . ففى (جناح استقبال النساء) نثر على الأمية المجهوعة في انجذاب الطفل بموازاة الرقص الدافع له تحت وطأة القهر الاقتصادى الرهيب . لكن الفنان لا يجرّد لنا هذه الاحاسيس بل يجسدها من خلال الرصد الحساس للجزيئات الخارجية المتناهية الصغر ، وللاستجابات الحساسة التي تلخص واقع الشخصية النفس والاجتماعى معا . . . وينفس هذا الأسلوب البنائى مالح سليمان تجربتى (الغريب) و (كل الملوك يموتون) (هـ) لكنه نحاه جانباً في (رغيف البثانوى) واعتمد على المنولوج الداخلى في تعرية أعماق الحدث والشخصية معا ، وأن لم يتخل عن منهجه التعبيرى فى اللجوء الى الكشف من خلال التوجه المباشر الى ذروة المفاجعة ، وهي مفاجئة بحق لأنها تقدم لنا انهيارا عنيفا لأمره بأكملها ، تنصدع تحت وطأة الفقر القاسية ثم تنسحق تحت ثقل العار والجريمة لينتهى بهذا الأمر الى هذه النهاية المفاجعة حيث يقتل

(٤) سبق أن تناولنا هذا المنهج بالتفصيل في دراستنا (مستقبل الاقصوصة المصرية) .

بعد موباسان وتشيكوف وبرانديللو . هو أحد الأصداة الرائعة للمدرسة السلوكية في علم النفس ، تلك المدرسة التي انطلقت من أعمال بافلوف ثم بختريوف وواطسن من بعده ، لتؤكد أن السلوك هو الإجابة البيكلوجية للمثير . وأن هذه الاستجابات السلوكية لا تتحدد بطريقة عقلية خالصة ، بل تشترك في تحديد نوعيتها عناصر عديدة متشابكة ، نفسية واجتماعية وفسيلوجية واقتصادية ، يكون السلوك هو محصولها النهائية . . وهذا المنهج التعبيري يرى أن التركيز على السلوك الخارجى للشخصية الإنسانية ، سواء أكان هذا السلوك حركة أو حديثاً أو انفعالا ، قادر على كشف أعماق هذه الشخصية وأغوارها . فقد أكد همنجواى أن كل ردود فعل الإنسان العادى ليست الا ردودا عفوية ، تساهم كل العناصر الفسيلوجية والعقلية والعصبية ، فيها بطريقة سريعة تلقائية .

هذا الأسلوب الفنى هو ما تعتمد عليه المجموعة في محاولتها التعبير عن بعض القضايا الإنسانية . والحقيقة أن غالب هذا من أول مع استخدموا هذا الأسلوب الفنى باقتياف وإهارة . . فكل قصص المجموعة مكتوبة منذ سنوات طويلة . . أحدها كتبت عام ١٩٦٢ وبعضها يرجع الى عام ١٩٥٦ . . وقد ادى تأخر نشر معظم هذه القصص الى ظهور كتابات عديدة تعتنى هذا المنهج التعبيري في القصص ، وإن كان معظمها قد تأثر بشكل أو بآخر بأعمال غالب هلسا هذه أو بأفكاره . . هذا المنهج التعبيري الجديد هو أول القضايا الهامة التى تطرحها المجموعة . وهناك قضية أخرى ، وهى قضية اللجوء الى الموروث الشعبى كوسيلة للتعبير عن وجدان الشخصيات الأمية . فالقصص الثلاث التى تتحدث عن المثقف المتغرب (عيد ميلاد) و (الغريب) و (العودة) لم تستعمل الموروث الشعبى ولا حتى حومت بالقرب منه . . أما القصتان اللتان تتحدثان عن عالم القرية وهما يدور فيه (البشعة) و (وديع) والقديس ميلاده وآخرون (فقد لجأنا الى استخدام الشعائر الشعبية للتعبير عما يدور في أعماق الشخصية أو عن موقفها من العالم .

فالموروث الشعبى ليس فقط مجرد الشكل

الخارجى للشعائر الاجتماعية ولكنه أيضا محتواها . أنه المخزون الثقافى المتوارث بأخلاص وبلا كهنوت عبر الأجيال . فالشعائر العديدة التى تضمها الموروثات الشعبية للكثير من المواقف الاجتماعية والتى يتغلغل معظمها في الوجدان القومى الى مسافات سحيقة يمكن تعدادها بمئات وآلاف السنين ، هى من أكثر الجزئيات قدرة على بلورة الشخصية الفنية ومن أسرارها عطاء وإيحاء في العمل الفنى . فهى لا تمنع الشخصية مذاقها الفريد وأصالتها ، ولا تمد جلورها بعمق في تربة الواقع فحسب . ولكنها تصوغ معها الكثير من التفاصيل الدقيقة الراسسة للوحة المجتمعية العريضة والناقلة لتشتى ارتعاشات الوجدان الاجتماعى ومعتقداته . فالغلاخون وكل البدائيين - كما يقول د . ه . لورنس - يفكرون بمسائلهم ويمصرفون بقوة بصائرهم . بمعنى أن التجسيدات الذهنية تختفى من حياتهم الى حد بعيد . وتتحول الفكرة الى تجسيد عضوى معاش . وتصبح المعرفة الحسية ، المعرفة بالبصيرة لا بالبر ، هى البديل الوحيد لكافة المعارف والتصورات العقلية الخائبة من محيط إدراكهم . . وهذا يتواءم مع كون أغلب الموروثات الشعبية أشياء متجسدة وليست مجردة ، أفعال وأفكار اجرائية لا ذهنية . وأن الموروثات الشعبية هى المخزون الثقافى البدائى المتوارث ، فانها ترتبط دوما بمسالم الطفولة . . وبكل الأشياء المبهمة التى يقف الإنسان عاجزا تجاهها بكل معارفه الحسية ومدركاته . ومن هنا فإن المعرفة البدائية تلتقى بصورة أو بأخرى بالمعرفة الحسية ، وهى تمنح هذا الحدى بعض الصيغ الارتباطية . كان تربط بين حدسها بالموت المروى من أحساسها العميق بالحزن وبين عواء كلب أو تعيق غراب . . أو غير ذلك من الصيغ الارتباطية التى تحاول أن ترتفع بالحدى الى مستوى المدركات اليقينية . لكل هذا يمتلئ الموروث الشعبى بالصور والرؤى الراضخة بالشعائر المرفهة . بمسالم كامل من التصورات والخيالات التى تقترب من تخوم التعبير الفنى العميق . لذلك يلجأ الفن دائما الى هذا العالم الذى بالصور والرؤى ، الى الحد الذى نستطيع أن نقول معه أن كثيرا من الأعمال الفنية الأصلية تغرب جلورها بصورة أو بأخرى

في أرض الموروث الشعبي تلك ، أقول تضرب جلودها في أرضه ولا تستعير تصوراتها ، لأن الموروث الشعبي في العمل الفني لا يستطيع أن يتغلغل في وجدان القارئ إلا إذا كان رؤيه . لأنه يلوح في البداية شكلا خاليا من الموضوع ومن ثم يلزمه رؤيه واعية مسلحة بقدر هائل من النفاذ والعمق .

وهذا بالفعل ما استطاع غالب هلسا أن يقدمه في (البشعة) و (وديع والقديسه ميلاده وآخرون) .. وقبل أن نتناول أى من هذه الأقسام بالتفصيل سنتحدث سريعا عن الملاحظة الثالثة التي تثيرها قصص المجموعة .

وهي الاهتمام الشديد بالإيقاع . فإيقاع القصة جزء من بنائها . من الموضوع الذي تريد أن تقدمه . ولذلك يتم غالب بالإيقاع ، بكل الأشياء المشتركة في صياغته . طريقة تركيب الجمل واختيار الألفاظ ذات الجرس الموحى والاهتمام بوصف الطبيعة ، وهو شيء غير التسخير الساذج لها . هذا الاهتمام الذي نحس فيه بدعوة تشكيك الى ضرورة أن يكون وصف الطبيعة مقتضيا وفي صلب الموضوع . ويمكن أن يتضح هذا الإيقاع الذي يتم بالكاتب بإلحازه من السطور الأولى في أى من أقاصيصه .. فلنأخذنا مثلا قصة البشعة فنستجد أن مسطورها الأولى تؤكد بوصفها الهادي البطيء الإيقاع والذي يعتمد على جرس الكلمات الخافتة الميثة بأصداء التردد والاحباط والعثمة . والذي يركز على نهايات الأشياء هو الذي يمهّد لكل ما يدور في القصة ويشي به . ففيه تصبح الطبيعة جزءا من الموضوع وليس مجرد خلفية له . وفيه تكتسب الكلمة عددا كبيرا من الإيهامات والفلال.

في (البشعة) نجد توفيقا ذكيا وحساسا لكل هذه الخصائص الفنية التي تحدثنا عنها ، لخدمة تجربة إنسانية عميقة الدلالة متعددة الإيهامات . أنها تقدم لنا حالة من حالات القهر الاجتماعي الرهيب عندما تبهت كاهل بطلها القيود والمواضعات الاجتماعية الثقيلة وتضيق عليه حتى الموت . أنها تضع انطلاق الحياة ويكررتها في مواجهة هذه القيود والتقاليد الاجتماعية . وعندما ينهزم هذا الانطلاق أمام جبروت المواضعات الاجتماعية وسطوتها تتفجر

أقصه بطاقات هائلة من الحزن . وتعتمد القصه الى تقديم لحظة الحزن والقهر تلك من خلال كل جريئاتها وإبداعها الهادي الناصح بالأسى والشجن . الى الحد الذي تتحول فيه القصه الى سيمفونية حزينة تسجل حداد الطبيعة على اندحار أحد عناصرها من خلال الكلاب العاوية والنجوم المنطفئة والشهب الهاوية والأصواء الخابية والقطط التي تموء رعبا وجوعا الى الجنس .. وغير هذه من الجزئيات التي تصنع الإيقاع الذي يسيل شجنا وأسى . فالقصة تحكى كيف أجمعت إحدى القرى الجبلية على ضرورة أن يلقع سعيد (البشعة) وهي إناة نحاسي محمى حتى درجة الاحمرار . يلقع البريء فلا يصاب بسوء ويلمقه المدان فيحترق لسانه . وقد أجمعت القرية على أدانة سعيد لصلافته بزينة إحدى نساءها الفاترات المليئات بالحياة . وكان لابد أن يلقع (البشعة) لتتأكد أدانته أو براءته . ومن ذروة هذا الموقف الرهيب تبدأ القصة ، لتظهر لنا كيف يفضل البدوي الموت على التشويه لأن الاتعمال الجسدي عنده هو الحياة نفسها ، أما التشويه فهو شيء أكثر بشاعة من الموت ذاته . ولتؤكد لنا فهمها العميق للطبيعة البشرية / سعيد ، هذا الرجل الذي تتحقق من خلاله الحياة ، والكلىء بالفوران والتدفق . إنسان ضعيف في نفس الوقت ، لا يستطيع أن يتحمل الموقف فيبكي بينماتحمل أمه كل شيء في صبر وجلد وتعمل المستحيل من أجل إنقاذه .. أن الفهم العميق للطبيعة الإنسانية هو الذي هدى الكاتب الى أن يحقق الحياة في قصته من خلال هذه الشخصية الرقيقة الهشة . فالطبيعة تتحقق في أكثر كائناتها رقة وشاعرة .. في الأشياء الهشة لا في الأشياء الصلبة الجامدة الخطابية . لقد استمرت جدوة الحياة متقدة في الأميبا الضعيفة الهشة ، بينما انطفأت في الديناصورات الضخمة الهائلة . وكذلك تتحقق الحياة في قصة (البشعة) من خلال الكائن الضعيف الهش .. تتحقق من خلال رغبته الحسية المتقدة التي تصحح المسار الخاطئ للحياة فتقيم علاقة بين سعيد وزينة زوجة الرجل اعاجز الكسبيح .. وليس المقصود هنا هو الجنس في حد ذاته . ولكن المقصود بالجنس أنه واحد من أكثر الحاجات البيولوجية

شرعية وانه قرين الخلق - وسيلة للتحقق ، لان تسبخ الشخصية عبرها على حياتها نوعا من الشرعية والافتناع الذاتي او نوعا من البحث عن طريق للاجهاز على ما يعور به الواقع من عقم واحباط .. انه وسيلة الشخصية لتحطيم دائرة الحصار المضروبة حولها ، للخروج من اسار هذا الاغتراب الذي تعيشه في واقع تنحرف مواضعاته بالشخصية الانسانية عن جوهرها .

واغلب اقلصيص هذه المجموعة تدور حول محور رئيسي ، هو اغتراب الانسان في هذا العالم . وهو اغتراب حقيقي أحيانا مجازي دائما ، لانه اغتراب الانسان من عثرات الاشياء والظروف التي تنحرف به من جوهره السليم . فانسان غالب هلسا ينسحق تحت وطأة احساسه بعدم التحقق ، بأن الأشياء تنسرب من بين يديه دون أن يكون له حق المشاركة فيها ، أو القدرة على تغييرها أو حتى ابداء رأيه فيها . ومن ثم يحاول أن يعنى نفسه بأن الوقت لم يفت بعد وبأن حياته الراكدة تلك قد تسفر يوما عن شيء له أهميته (عيد ميلاد) ١٠ أو بأنه الهزول في الجنين إلى الطفولة وإلى صورة الأم التي تعبه الحب والأمان (العودة) وإلى الانفلات من أسار كدابة القبضة العنكبوتية والخروج من دائرة الزهر والانخراط في الواقع لفهمه ثم تغييره (الفريق) . ولولا ضيق المجال لاسترسلنا في تحليل هذه الافاصيص وفي الحديث عن الرواية القصيرة الجميلة (وديع القديسة ميلاده وآخرون) (٥) غير أننا سنكتفي هنا بهذا القدر لنتمكن من التعرف على بقية المجموعات .

٢ - مجموعتان .. وطريقان إلى التجديد :

بعد هذا تأتي مجموعتا مجيد طويبا (فوستوك يصل إلى القمر (٦) ومحمد حسان (رجب) (الكرة ورأس الرجل) (٧) لأنهما تطرحان الكثير من قضايا الشكل في الأقصوصة المصرية الحديثة .. أقول تطرحان ولا أقول تقدمان ،

(٥) سننشر قريبا دراسة شافية حول هذه المجموعة وحول الآراء النقدية المتسرعة التي لاولتها .

(٦) صدرت من دار الكتاب المصري آخر عام ١٩٦٧ .

(٧) صدرت من دار الكتاب العربي في منتصف عام

١٩٦٨

لأنهما لم تنجحا في تقديم جوهر الأشكال الجديدة التي حاولتا تبنيها . ولنبدا بمجموعة مجيد طويبا (فوستوك يصل إلى القمر) لأنها في اعتقادي تثير أكبر قدر من مثالب التجديد على صعيدى الشكل والمضمون معا .. فهذه المجموعة بما فيها من عثرات في الشكل والمضمون تؤكد أن كاتبها يحس بقصور فهمه للتجربة الانسانية فيحاول أن يموهه بالأعيب شكلية تؤكد أن اقحام اساليب فنية مستحدثة على تجارب انسانية غير ناضجة ، لا يستطيع أن يقبل عثرات هذه التجارب أو ينقلها من اسار الإبتسار والتسطح لكن المجموعة مع ذلك تطرح بعض محاسن تلك الموجة التجديدية السافرة التي اطلت على وجه الأقصوصة المصرية مع هذا الجيل من اشبان ال الحد الذي يدفعني الى القول بأن مجيد طويبا كاتب موهوب وحساس بحق وأن كانت محاولاته للمثور على أسلوبه الخاص وعلى طعمه الخاص ما تزال في طور المحاولة التي لم تستقر بعد . فاهتمام الكاتب موزع بين الأسلوب التقليدي الذي يعتمد على السرد وعلى الرواية يضمير الغائب كما في قصتي (كشك الموسيقى) و (الحكاية الطويلة) وبين الأساليب الفنية الأخرى ذات الصبغة التجديدية مثل اللجوء الى المتولوج الداخلي والتركيز على الضمير الاول كما في قصتي (فاتح الكوبري) و (الرصيد) . ويطل علينا من المجموعة أيضا أسلوب ثالث لا تظهر ملامحه الكاملة ، ولكن تنبئ لنا بعض سماته غائمة شاحبة لم تنضج ولم تتحدد بعد . هذا الأسلوب الذي أعنيه ، والذي نهبت مجيد الى ضرورة الاهتمام به والتركيز عليه منذ أكثر من عام ، هو الأسلوب الحديث الذي يعتمد على التقطيع السينمائي .. ليس كما تقدمه الأفلام التقليدية . ولكن كما تقدمه أفلام الموجة الجديدة ضد جودار واشتروك وتريفو . حيث يصبح تقاطع الصور وتتابها .. تألفها وتناقراها ، هو الوسيلة الفنية التي تساهم في الكشف عن أعماق الحدث والشخصية معا . وهذا الأسلوب من أحدث الأساليب في كتابة القصة القصيرة في العالم ومن أتفجها .. وتجد أكمل تعبير فني عند الكاتبين الأمريكيين د . ساليانجر وصول بيلا . وعند الكاتب السوفيتي ألويوب أندريه سينياقيسكي وزميله يوري كازاكوف وفلاديمير

الرمز الحسابي في (الرصيد) وفي (زفة)
و (بلا حكمة) .. وغير ذلك من القصص .

وثمة ملاحظة أخيرة على إبطال قصصه ..
انهم إبطال عصايون غالبا . وهذا لا يعني أنني
ضد تصوير الشخصيات العصابية في الأدب .
فكثير من شخصيات الأدب العالمي الرائعة
شخصيات عصابية . لكن على الكاتب إذا ما صور
شخصية عصابية أن يقتنص بهما . وهذه
الشخصيات تحتاج إلى فنان كبير حاذق ليقتنصها
بها . ويقدم لنا مبررات وجنود عصابيتها أما
مجيد فانه لم يفعل ذلك . فلا ندري ما هو السبب
في عصابية بطل (فوستوك يصل إلى القمر) ..
فكل السائقين يألون ضجة محركات السيارات ،
ومن ثم فلابد أن يبرر لنا الكاتب كراهية هذا
السائق لصوت المحرك بهذه الصورة المرضية .
ولا ما هو السبب في عصابية أبطال أقاصيص
(الوجه الآخر) و (الرصيد) و (الفار الذي لم
يتم) .. لكن هناك شخصية عصابية وحيدة هي
شخصية عباس (فاتح الكوبري) وهذه النصبة في
اعتقادي هي و (كشك الموسيقى) من أفضل
أقاصيص المجموعة ومن أكثرها نضجا .

هذه بعض ملاحظات على مجموعة مجيد
طويلا ، تبدو قاسية بعض الشيء لكن قسوتها
ترتوي من الإخلاص لها والثقة في قدرة كاتبها
على النمو والتطور والرغبة في ألا يبدد قدرته
وحساسيته في دروب مشتته حتى يستطيع أن
يقدم شيئا جادا له قيمة كبيرة . وبصد ذلك
نتقل إلى مجموعة محمد حافظ رجب (الكرة
ورأس الرجل) .. وهي من المجموعات الهامة
التي تبلور أسلوبا فنيا واضحا منذ القصة
الأولى حتى القصة الأخيرة .. لأنها تعتمد في
أقاصيصها التسع على الانطلاق من الفنتازي ،
تتمرق عن الواقع وترفضه في محاولة قاسية
للالتصاق به والصدور عنه . فلاحداث العديدة
غير المألوفة ، والصور الغريبة المفرقة في الخيال ،
والإمشاج التاريخية المثورة بدكاء وسط هذا
العالم ، كلها تنويعات على لحن رئيسي واحد هو
افتقاد الإنسان للأمن والتوازن . واحساسه
بالاغتراب عن هذا الواقع الذي يمتلئ بالخداع
ويستحيل فيه التواصل الحقيقي (الطيور
الصغيرة) ويعتفن فيه الفكر الإنساني ويدفع

بوجود مولود . وهو في نفس الوقت الأسلوب
الذي تجنح إليه الآن ولأسباب اجتماعية
وحضارية مختلفة ، جميع الفنون . الأسلوب
الذي يعتمد على التوافقات والتعارضات .
التألف والتناظر في تشابكهما معا . والذي تقدمه
لنا الموسيقى الحديثة كموسيقى بروكوفيف
والشعر الحديث كشعر رامبو عصرنا أندريه
فوزيسينسكي .

في هذا الأسلوب قدم مجيد طويلا عددا
من المحاولات ، ولا أستطيع أن أقول الإنجازات ..
مثل (المكان والزمان) و (زفة) و (الوجه
الأخر) و (فوستوك يصل إلى القمر) و
(الفار الذي لم يتم) و (بلا حكمة) .. أقول
عدة محاولات لأنه لم ينجح في تقديم جوهر هذا
الأسلوب أو حتى الاقتراب منه لعدة عوامل ..
منها فهمه القاصر لطبيعة التجربة الفنية والذي
يدفعه إلى التدخل كثيرا في سياق القصة
وبصورة عقلية ، ليؤكد للقارئ الأشياء التي
يجب أن تظل في قاع الدهن بالنسبة للقصة
والتي يجب أن توميء بها القصة ولا تصرح
أبدا . وهذا التدخل يسفر عن وجهه بصورة مثيرة
ومسجوعة في قصصه (الفار الذي لم يتم)
و (الزمان والمكان) و (زفة)

هذا واحد من العوامل التي لم تمكنه من
الاقتراب من جوهر هذا الأسلوب الفني الحديث
الذي يفجر العمل الفني بطاقات خلاقية باهرة ..
وهناك عامل آخر يعيق ابتعاده عن هذا الأسلوب
وهو لجوءه إلى الأسلوب التأملي الراغب في
استخراج مفاهيم عقلية من الصورة . لا يترك
الصورة وحدها لتوحى بما يريد أن يقوله وتوميء
به . ولكنه يقتصرها ويريق دماغه لأن ما يهمه
ليس الصورة ولكنه مفزأها - (راجع ص ١١ ،
١٩ ، ١٥٣ على سبيل المثال) . أما العامل الثالث
الذي أدى إلى تصدع هذا الأسلوب الفني بين يديه ،
فهو محاولته الدائمة لإيجاد معادل رمزي يسير
بموازاة الشخصية بغية تعميق بعض سماتها .
ولكنه يستخدم هذا المعادل الرمزي بطريقة
حسابية إلى حد كبير .. مثلا في قصة (فوستوك
يصل إلى القمر) نجد أن محاولته خلق وحش
شبحي يركب السيارة بجوار بطلها قد جنت
على القصة ولم تفدها . كما نثر على نفس

٤ - الأقصوصة التقليدية .. امكانيات خصوية

تعتمد اغلب المجموعات القصصية الباقية على الأسلوب التقليدي في بناء الأقصوصة وقد سبق لنا ان تناولنا بالدراسة اغلب الأقاصيص التي ظهرت في مجموعة محمد البساطلي (الكبار والصغار) التي تعتبر واحدة من أهم هذه المجموعات القصصية الجديدة (٩) وسنحاول ان نتحدث هنا عن مجموعتي عبد الله خيرت (وراء الزجاج) وعمر الدين نجيب (المثلث الفيروز) (١٠) في السبيلية نلاحظ ان مجموعة عبد الله خيرت استطاعت ان تقدم اقاصيص وتجارب على درجة عالية من النضج والشاعرية معتمدة على البناء التقليدي للأقصوصة كما نجده عند تسيكوف وكاترين ماتسيفلد ولويجي بيرانديللو . فطرت لها بداية على مجموعتها المغمورة الخاصة - حسب تعبير اوكوني في كتابه (الصوت الوحيد) - وهي جماعة الموظفين الصغار ذوي الامور الرفيعة والقابعين في قاع السلم الوطني

وقد حاولت المجموعة ان تعبر عن اصوات هؤلاء الأفراد وهم تحت وطأة ضغوط اجتماعية وبسيطة في مغليتها عجزهم عن التحقق . وبعد المسافة بين احلامهم وواقعهم . ولذلك فانها تلجأ الى اختيار أكثر الروايات والنماذج قدرة على ما تريد ان تقول ، وتقتصر الحدث أو النموذج وهو في اكثر لحظاته قدرة على المعطاء ، فهي تعتمد على المعالجة الرئيسية للحظة قصيرة حادة وتجنب المعالجة الطويلة للموضوع . بمعنى انها تلجأ الى تفتيت اللحظة وإراقة الضوء على كل جزئياتها دون ان تحاول مطعها أو تطيحها .. من هنا كان الاهتمام الشديد باللفة عند كاتبها . فاللفة ليست وهاء القصة فحسب ولكنها ايضا هيكل القصة ذاته ، والبنات التي يقوم عليها البناء ، وهي كذلك وجه من وجوه الموضوع الذي تقدمه ، فاللفة القلقة المتوترة غير اللفة الحادة المباشرة غير تلك الهادئة الرخية :- كل واحدة منها تناسب

به بعيدا عن واجهة الحياة ليتزوى في مكان قصي لا قيمة له (السكرة ورأس الرجل) و (جولة ميم المملة) وتبهظ كاهل الإنسان فيه قيود ثقيلة من العبودية للقيمة العيش والانسحاق تحت وطأة الخوف والعنف والعزلة (مارش الحزن) و (جف البحر) فلا يستطيع الانسان ان يشعر بالأمان الى الغد الذي قد ينتقض عليه فجأة بهراوة العوز والتمتع والحاجة (حديث بائع مكسور القلب) و (الأب حانوت) ولا حتى ان يطمئن الى يومه الذي تطحنه فيه قوى رهيبية عديدة موجودة في خارجه دوما ضاغطة عليه ابدا (الثور الذي ذبح الرجل) .. في هذا العالم الغريب يحتل القهر الاقتصادي مكان الصدارة وتفرغ عنه بقية التنوعات الأخرى على نفس اللحن .. فالخيانة ترتوي من هذا المنهل وتصب فيه في (الطيور الصغيرة) و (الأمطار تلهو) . ومن ثم تستحيل الحياة ويستحيل معها الحب والاخلاص . فوطأة كل هذه الأشياء القاهرة تكاد تنحرف بالإنسان من جوهره وتخرب اعماقه .

وقد استطاع محمد حافظ رجب ان يقدم لنا في هذه المجموعة عالما متكاملًا ومليئًا باللامع . له مذاقه الخاص واسكوبه الفريد . ذلك الأسلوب الذي يدوب الأزمنة ويمزق الشخصية ويعطى لكل جزئية من جزئياتها حياتها المستقلة ومنطقها الخاص ، فتتصرف وكأنها كائن مستقل تحكمه قوانينه الذاتية الخاصة . لذلك يعتمد هذا الأسلوب أساسا على الفنتازيا ، ولما كانت الفنتازيا عنده مريرة وفاجعة فانه يحاول ان يكرس من حدثها وان يهدئ من عنفها بإفراقها في سيل من الصور الشاعرية والمنولوجات الحساسة . انه يريد بذلك ان يخفف من وطأة الصدمة على القارئ وأن يساعده في الوقت نفسه على الوقوف على مبعده من الأحداث حتى يستطيع ان يأخذ موقفا منها وأن يصدر حكما عليها .. فهذه الحالات القاسية مصورة كحالات غير متوافقة مع نفسها ولا مع العالم من حولها . كحالات من الضروري أن يتجازها وتخطاها ، لأنها في الواقع حالات غير انسانية (٨) .

(٨) : (٩) راجع دراستنا التفصيلية لهذه القصص في مستقبل الأقصوصة المبررة .. ملامحه واتجاهاته) .
(١٠) : صفرنا ضمن سلسلة كتابات جديدة من دار الكتاب العربي عام ١٩٦٨ -

وبدا التوفيق يحافله في اختياره لموضوعات قصصه ولشخصياتها . وهو يعتمد في كشفه عن جوهر موضوعه الى أسلوب واحد وان تعددت تفاصيله . يلجأ الى التباين لحظات نفسيه معينه في حياة شخصيته ، وقصصه قصص شخصيات في المحلل الأول . وعلى لحظات مازومة غالبا ، متوترة أحيانا ، غامضة في معظم الأحيان . ويحاول أن يكشف هذه اللحظات من خلال أسلوب السرد العادي ودون اللجوء الى المتولوجات الداخلية أو المكاشفات الذاتية .

ولا ينجح هذا المنهج البنائي على طول الخط ، لانه يحتاج الى معرفة تفاهة وعمقه للطبيعة البشرية . والى مهارة فنية عالية . وقد استطاع عز الدين نجيب ان يقدم من خلال هذا الأسلوب عددا من التجارب الناضجة وهي على وجه التحديد (البحث عن لون) و (أم شوقي) و (قمر الليلة السابعة) و (صمت النخيل) . لكن التوفيق قد ابتعد عن بقية اقسام المجموعة بدرجات متفاوتة ، وكان اهم ما باعد بين التوفيق وبين هذه التجارب المبكئة هو لجوء الكاتب الى التخلص من موقفه عندما ترتفع الإشعارات الى ذروة انفعالية هامة ، انه عند هذه اللحظة لا يعرف كيف يسوس موقفه فيسارع بالتخلص منه بالقطع والانتقال الى جزئية أخرى من الموضوع . كما أدى الى هذا الاخفاق أيضا لجوء الكاتب الى المناجاة الدائبة بشكل عقلي ولبسة باردة يرغم عنف الموقف وحرارته كما في (السجين والحارس) . واقحامه ببعض التشبيهات التي يعجب بها شخصيا في سير القصة دون ان يكون ثمة مبرر فني لذلك . وان كان هذا يرجع في الواقع الى عدم تمكنه من اللغة ومن الفاظها ، فهو لا يعرف ان كان هذا اللفظ على أم فصيح ، فيسارع الى وضع اقواس صغيرة حول عدد كبير من الالفاظ الفصحى لاعتقاده انها عامية . وحتى استعماله للالفاظ العامية لا نجد له اي مبرر كاف لان الكلمات العامية التي يستعملها ليست كبيرة الدلالة ولا عظيمة التأثير بالدرجة التي تلخص فيها مثلا جملة فصيحة بكاملها . فهي كلمات عادية تستطيع كلمات فصحي أخرى ان تنوب عنها وان تقوم بنفس الدور وزيادة .

(البقية على ص ٨٥)

طبيعة موضوع دون الآخر . وعبد الله خرت يدرك هذه الحقيقة ومن ثم نلن لديه اختفاء شديدا بالغة ، انه يحاول أن يجعلها وسيلة تصوير لا مجرد وسيلة توصيل . غير أن الموضوع يرغم هذا البناء التقليدي المحكم ، وذلك الاحتفاء الحساس باللغة كثيرا ما يطفو بالقرب من سطح الأحداث من الهندسة العقلية الواضحة يحكم بناء القصة . يطل علينا من خلال الاسماء التي تختار بشكل يبرز التناقض . فنجد ان صابر بطل (الاجازة) برم للغاية وشديد الضيق ويجعلنا نحس بان هناك قدرا كبيرا بواقعة . وان سعيد بطل (وراء انزجاج) يعاني من قدر كبير من التعاسة وان سيد بطل (وجسد الملامك) عبد لعشرات الاشياء الصغيرة المهلكة . ون حسن بطل (الخطأ) قد اساء الى نفسه ابلغ الاساءات ولم يحسن اليها ابدا . كما نجد ان بطل (السكف) يصحو على واقعه الليم عندما يزوره صديقه (شوقي) فيوقظ في اعماقه كل الاشواق القديمة الغافية الى عمام الثقافة والمدينة الرحيب . هذا الاختيار القسري للاسماء لتؤدي دورا بنائيا في القصة نفتقده في عناوين القصص ذاتها . ان بطل عليها الطابع التلخيصي . والحقبة الى هذا الدور التلخيصي للعنوان كان متوافقا مع القصة المصرية في مرحلتها البدائية ، عندما كانت تختفي بالنتائج الوعظية أو تحاول اعتصار معنى التجربة دون تقديمها وحدها ، وكان هذا في اعتقادي احد مورثات المقامات العربية في الاقصوة الحديثة . اما الآن . وبعد ان أصبحت القصة لوحة مركزة لكل جزئية فيها دورها ، فعل العنوان أن يكون كذلك (١٦) .

ولنتنقل الآن الى مجموعة عز الدين نجيب (المثلث الفيروزي) . وهي مجموعة الثمانية - كما ذكرت ، وفيها يسجل الكاتب ليس مجرد خطوة بل قفزة فسيحة بعد مجموعته الاولى (أيام العز) . وليس هذا بفريق بين المجموعتين سنوات ست قطع فيها الكاتب أولى خطواته في عالم الحياة بعدما ودع عام ١٩٦٢ - نفس العام الذي صدرت فيه مجموعته الاولى - عالم الطلب والدراسة . ومن ثم نضجت رؤيته في هذه المجموعة وتبلور فهمه للعالم - وللاتسان .

(١٦) راجع دراستنا من (مستقبل الاقصوة) .

قصة تركية

القط السعيد

للكاتب التركي المعاصر

عزير نسين

ترجمة :

أكمل الدين إحسان

عزير نسين من أبرز كتّاب الطليعة في
تركية . وهو أديب ذو جوانب متعددة ، له
إسهامات ناجحة في شتى الأنماط الأدبية من
رواية وقصة قصيرة ومسرح ومقالة سياسية .
إلا أن المزد انتاجه وأكثره ذبوعا هو في مجال
القصة القصيرة . . . ولعزير نسين سمة خاصة
تميزه عن غيره من الأدباء الأتراك هي التزامه
بالأسلوب الساخر في كتابته الأدبية .

ولد في أحلك أيام الحرب العالمية الأولى
عام ١٩١٥ من أبوين فقيرين قرويين نزحاً الى
إستانبول من الأناضول - ديف تركية . ثم
تتيح له فرصة التعليم المجاني الا في المدارس
العسكرية فتخرج منها ضابطاً في عام ١٩٣٧
يقول في ترجمته الذاتية انه عندما تخرج من
المدرسة العسكرية كان يظن نفسه « نابليون »
وأنه ظل كغيره من زملائه يعاني من هذا المرض
مدة عامين ثم تخلص منه . وانفصل عن السلك

القط السعيد

بالأمس كما في معرض أعمال فنية من
« السيزاميك » لأحدى فناناتنا الشهيرات . كان
يوم افتتاح المعرض حيث اجتمع كل الاصدقاء وقد
ألف بينهم جو من الصداقة ، وأخذوا يتجادلون
أطراف الحديث ، وفي تلك الأثناء قالت فتاة من
بين المدعوين .

- اسمعوا لي ، لقد رأيت بالأمس فيما يرى
النائم رؤيا .

فسألها أحد الشعراء :

- رؤيا مخيفة ؟

- لا أدري ، هل بينكم أحد ممن يؤولون

الرؤيا ؟

ثم أخذت تفتصص علينا رؤياها :

- رأيت فيما يرى النائم ، أن جمعا حاشدا
مثل هذا الجمع . . يسير أفرادهم ، كل في حال
سبيله . . . في أحد الشوارع التي تعرفونها . .
وكنيت بينهم . . كنت قاصدة الى بعض أمرى . .
وبفتة صباح أحدهم من وسط الزحام قائلا
« أنا . . ! »

فانتبه الجميع الى مصدر الصوت :



عزير نسين

سوى قصتين قصيرتين أو ثلاث ، رغم كسل شهرته العالمية . والملاحظ أن الفكر الاشتراكي يسيطر على أدب الكاتب إلا أنه لا يوحى بهذا الفكر إلى قرائه في شكل مباشر سطحي أو تفريري ، بل هو يضمنها العمل الأدبي بمعالجة فنية وقدرة أدبية بعيدة كل البعد عن السطحية في التعبير والمباشرة في تناول .

وقد حضر الكاتب إلى القاهرة في نوفمبر ١٩٦٦ للاستراك في اللجنة التحضيرية لمؤتمر أدباء افريقية وآسيا ، وأبدى الكاتب اهتمامه بجوانب الحياة في مصر وإن لم يتح له فرصة التعرف على معالها كاملة ، رغم بقائه في مصر حوالي أسبوعين وللأسف الشديد أغضى طيلة وقته في غرفته في الفندق لا يباحثها لأن أحدا من القائمين على أمر الأدباء لم يوله الاهتمام الواجب نحو أدب ضيف له مكانته في أمته وفي الأدب العالمي (*) .

العسكري بعد ثمانية أعوام من تخرجه بدأ حياته الأدبية بقرض الشعر وبدأ ينشر إنتاجه الأدبي في الدوريات الأدبية المختلفة تحت أسماء مستعارة لعدم السماح للضباط بالكتابة ولما انفصل عن الجيش نقل يعاني شظف العيش فامتحن عدة مهن ، عمل في التجارة ولم يفلح ثم احترف التصوير ففشل .

والكاتب من جماعة الأدباء الأتراك الذين يدينون بالفكر الاشتراكي الحر . هاجم في كتاباته قبيل عام ١٩٥٢ الملك فاروق وشاه إيران فاقامت عليه سفارنا البولتين الدعوى وحكم عليه بالسجن ستة أشهر .

حاز جوائز أدبية عالية في الأدب الفكري (إيطاليا عام ١٩٥٦ ، ١٩٥٧) ، (بلغاريا ١٩٦٦) له ألفان وخمسون كتابا ترجم منها خمس وعشرون إلى سبع عشرة لغة أوروبية وشرقية ولم يترجم للأسف الشديد إلى العربية

وشرعوا يرسمون على أرض الطوار دائرة مركزها النقطة التي يقفون عليها . وأخذت أفتش في جيوبتي وأحطيت عني قلم فلم أجد ولسوء الحظ لم أكن أحمل معي قلما . . . فاستبدت بي الخوف ، وأخذت انتفض رعبا . وكان بين الناس من هم مثل من لا يحملون أقلاما .

فتهامسوا قائلين : « اننا لا نحمل أقلاما » . فصاح بهم الرجل : « من لا يحمل قلما فليخط في الهواء دائرة بأصبعه . فجعلت أدور على كموي أوسم بيدي دائرة في الهواء .

فسأل أحد القصاصين الفنانة التي تروى حلمها : « ولماذا تخطون دائرة ؟ فقالت الفنانة .

« لماذا . . . انه حلم وهل هناك أسباب للأحلام ! . . انه حلم وحسب .

وتدخل أحد المثليين في الحديث : « لا منطق يحكم الأحلام ! وعلى أثر هذا نشب بيننا جدال حول الأحلام

وإذا بالرجل الذي صباح قائلا . . . أنا . . . يصبح هذه المرة قائلا : « الآن فليقف كل في مكانه ! فوقفنا جميعا .

وهنا سأل أحد المثاليين الفنانة التي تقصص رؤياها قائلا : « ولم توقفت فاجابت الفنانة

« وما أدراني . . . لقد وقفنا وحسب . . . وقف الجميع . . . وأما كذلك . . . يا أخي انه حلم ثم صاح ذلك الرجل : « فليرسم كل واحد دائرة بالطباشير حول موضع وقوفه . . . انه حلم . . . هه . . . وإذا بأصابع الطباشير تتواجد في يد كل واحد منا وأخذ الكل يرسم بذلك الطباشير دوائر حوله . وصاح بعضهم من وسط الزحام . « لا يوجد معنا طباشير » . وعلى ذلك صبح به الرجل « الذين لا يوجد معهم طباشير عليهم أن يرسموا الدوائر بأقلامهم ! »

فاخرج البعض أقلام الحبر أو الرصاص ،

* هذه المعلومات مستقاة من ترجمة ذاتية لكاتب أرسلها إلى كاتب هذه السطور وهي غير منشورة .

ومل يكون لها منطق معين أو أنها لا يحكمها منطق
بعينه .. وفي النهاية أجمعوا على أن الرؤيا لا
منطق يحكمها .

وواصلت الفنانة سرد رؤياها .

— ويعد أن رسم كل دائرة حوله صاح الرجل
بنا :

« والآن على كل واحد منكم أن يقف داخل
دائرتك والا يتجاوز حدود الدائرة التي رسمها ! »
ومكثنا جميعا داخل الدوائر التي رسمناها ،
ننتظر حيث وقفنا .

فقال الشاعر :

— ألا تخرجون من الدائرة ؟

فأقلت الفنانة :

— لا نستطيع الخروج .

— لماذا ؟

— أ .. ممنوع .. كيف نخرج .. ممنوع
الخروج من الدائرة .. ممنوع ، ألا تفهم ؟
فسأل القصاصي :

— لماذا ؟

— يا أخي هذا حلم .. والأحلام لا تملأ .. ثم
اننا مكثنا داخل الدوائر .

فقال القصاصي :

— نعم ولكنك لم ترسمي دائرة .

فأقلت الفنانة :

— لقد رسمت بأصبعي دائرة في الهواء ..
الدائرة التي رسمتها في الفراغ .

— في الهواء .. ولكن الخط لا يظهر ..
حدودها غير ظاهرة .

— وليكن .. فأنى أعلم في قرارة نفسي الدائرة
التي رسمتها .. كلنا ننتظر داخل الدائرة التي
رسمناها . أخذت في التبلل .. الا من سبيل
للخروج من هذه الدائرة .

— إذن لماذا لا تخرجين ؟

— لا أحد يخرج حتى أخرج أنا .

— لماذا ؟

— أوه .. ألم أقل لكم انه حلم .

— نعم !

— آه نفسي تشبوق للخروج من الدائرة .
فكرت في بادي الأمر أن أمحو الدائرة التي
رسمتها بأصبعي في الهواء ثم أتجاوزها . وبينما

شرعت في محو الدائرة براحة يدي ، صاح الرجل
ثانية قائلا « اياكم وأن يمسح أحد ما خطت
يداه » .

وهكذا ظلت بداخلها .. ماذا عساي أن أفعل
الآن ؟

قال المثل :

— كان عليك أن لا تخطي تلك الدائرة في
البداية .

فأقلت المثلة :

— نعم .. كان يجب أن لا أرسها في البداية ..
ولكنني قد رسمتها ، وهكذا ظلت رهينة الدائرة
التي رسمتها أخذت أنظر لمن حو لي ، فإذا بهم
مثل يحاولون عيشا أن يخرجوا عن الدوائر التي
خطوها .. كان في الدائرة التي على يميني رجل
كسيح .

قال هذا الكسيح :

— اتقي كسيح منذ عشرين عاما .. لا أبرح
مكاني منذ عشرين عاما ، أما الآن فقد استبدت
بني رغبة جامحة في الخروج .

فسألته :

— لكن قدامك لا تقويان على السير ؟

فأجاب :

— أمير .. بل أعدو ركضا .. هكذا أشعر
منذ انحصرت داخل الدائرة التي خطتها ..
ولو لم يكن الخروج عنها ممنوعا لجريت الآن .
وقال الرجل الذي على يساري :

— آه لو صدر إذن يحو هذه الدوائر حتى
نطلق .

كانت تستلقي خلفي على الأرض امرأة ، فلما
أمعنت النظر أغميتها مئة .. مئة ولكنها تتكلم ..
انه حلم .. حتى الموت يتحدثون ، انها تقول :

— آه لو انجحت هذه الخطوط حتى أستطيع
الخروج والتجول برهة .

فسألتها :

— انك مئة فكيف تتجولين ؟

فأجابت :

— منذ أدركني الموت لم أشعر بالرغبة في
التجول ، ولكن منذ خطت هذه الدائرة ومنع
الخروج منها ، ثارت في الرغبة في الخروج ،
وأحسبني قادرة على السير مثلكم أيها الأحياء لولا
هذه الدائرة .



وكان أمامي أحد الشبان ، كان المسكين مشلولاً • أخذ أيضاً يقول :

« آه لو خرج أحدهم ومسح هذه الدائرة وأخرجني منها •
فقلت :

« انك مشلول ولا تستطيع تحريك يدك فكيف لك أن ترسم حول نفسك دائرة ؟

فقال الشاب المشلول :

« لا لم أرسم بيدي دائرة • ولكنني رسمت في ذهني دائرة في الهواء • والآن لا أستطيع الخروج على هذه الدائرة التي تخيلتها •

ظللتنا جميعاً داخل الدوائر التي رسمناها أو التي توهمنا رسمها • لا نستطيع مفادرتها •

وبينما نحن وقوف هكذا • سارت بيننا هسات « آه لو جاء أحدهم ومحا هذه الخطوط • وأخذت هذه الهسات في الانتشار • »

« آه لو خرج أحدهم وانقذنا • » « أما من منقذ • » « لو خرج أحدهم ليمحو دوائرنا • »

هكذا كان الكل يردد • وأخذت أردد معهم تلك الكلمات • وبينما نحن نردد هذا أخذ الليل في الاظلام رويدا رويدا • حتى أطبق الظلام • سوف أجن • لا أستطيع الخروج بأي حال • المرق يتصبب من كل مكان في جسمي • لا أحد يستطيع الخروج من دائرته •

وإذا بنا نسمع صوتا :

« إذا خرج أحد فاني أخرج أيضا • • • »
إذا خرج أحد من دائرته فسوف أخرج • •
فقلت :

« حقيقة فلو خرج أحدهم لخرجت أنا أيضا وأخذ الكل يردد :

« إذا خرج أحد فساخرج • »

ثم سمعت صيحات تقول « ألا يوجد أحد ؟ »
« أين ذلك الرجل • • • فليخرج أحد الرجال • »
ولم يقل أحد أبدا انني هذا • أحد • »

عم الظلام وتقدم الليل • ونحن جميعاً امرى الدوائر التي خططناها وتوهمناها • وفي تلك الأثناء أخذ قل في التجوال • وفي الظلام الدامس بدت عيناه تتلألأ كنقطة شر • القط يتجول باستمرار • يلعب يمنة ويسرة • ولا أحد يتدخل

في أمره • يمر خارج الدوائر ودخلها • نظرت إلى القط • انه مجرد قط عادي يذهب أينما يشاء • يتوقف هنيهة فيلحق جسمه ثم يستأنف السير • وأحسست داخل برغبة قوية في أن أكون قطة • ما أسعد القط من مخلوقات • وأخذ الجميع ليضبطون القط على حريته وانطلاقه متنبين أن يكونوا قططاً • بينما القط يداوم جولاته في هذا الليل الفارغ وكأنه يعاندا • وبهذا الشهور بالضيق أفقت من نومي فوجدتني أتصعب عرقاً •

وبعد أن روت لنا الفئانة حليها سألت :

« والآن هل هناك من يؤول رؤياي هذه ؟
لم يحاول أحد من الحاضرين أن يفسر هذا الحلم • إلا أن كاتيا قال مظهرها علمه ببواطن الأمور :

« الناس • إذا لم يحسنوا التصرف كبشر • فانهم يمتنون سعادة القطط ويفيطونها ثم أضاف قائلاً :

« انني سوف أكتب رؤياك هذه •

فسألته الفئانة :

« لماذا تكتبها ؟

فقال القصاص :

« قد يخرج أحد الذين يقرأون قصتك هذه عن دائرته • وبذلك عندما يخرج « أحدهم » قد يخرج الآخرون عن دوائرهم التي خطوها حول أنفسهم •



شهرية
الفنون
التشكيلية

يقدمها : بدرالدين أبوغازي

نصف قرن من الفن الفرشي

حقبة هامة من الفن الفرنسي تلك التي قدمتها باريس الى القاهرة في عيدها الألفي من خلال خمسين لوحة عرضت طوال شهر فبراير بغندق سينراميس *

نستطيع ان نقول باستثناء قلة من اللوحات التي ترجع الى نهايات القرن التاسع عشر وأعمال مادية انجزت بعد الخمسينيات أن معرض الفن الفرنسي يمثل أهم الاتجاهات الفنية في عصرنا هذا الذي يمتد من مطلع القرن الى ختام نصفه الأول *

اتجاهات جمعت أهم الحركات الفنية وأبرز ممثلها وربطت القرن العشرين بماضيه القريب ومصدر انطلاقه وحملت اشارات لمسيرة الفن نحو المستقبل *

ان وقفة ازاء هذه الاتجاهات ، جذورها ودوافعها وسر تحولها عبر هذه السنين هي مفتاح لرؤية الفن الحديث وتفهمه *

لم يات ميلاد الفن الحديث فجأة وانما كانت له مقدماته التي أعقبت عصر «التقنين» الكلاسيكي وعصر «الرومانسية» المحلقة ، وظهر ادوارد مانيه (١٨٢٣ - ١٨٨٣) فكان فنه مقدمة للمستقبل في تحرره من تقنين الكلاسيكية وتمرده على جموح الرومانسية وإعلانه لحرية الأداء ولسيادة اللون في اللوحة .. وعجز مانيه لوحاته الرومانسية الأولى من أجل اتجاه جديد



الحرب - مارك شاغال - ١٩٤٣



الاسماك السوداء

جورج براك

وعنه الكلمات قد تكون أكثر دلالة على حركة الفنانين التأثيريين من اسمها الذي أوجدته المصيدة حين رأى الناقد الفني لوى ليروى أعمال جماعة من فناني العصر الثائرين على قيود الأكاديمية تعرض في محل المصور الفوتوغرافي **لادير** وحيثما لوحة للمصور كلود مانيه عنوانها « تأثير كشرقي الشمس » فأطلق على هذه الجماعة اسم « التأثيريين » .

وأصبح الاسم الذي أوجدته المصادفة عملة رسمية سبكا التداول فصارت مفهوم التأثيرية عند البعض في أسلوب مصالحة النظر الطبيعي وفق انعكاسات النور عليه وما تحدثه فيه شمس النهار ونور الفسق من تحولات ...

وحقيقة الأمر أن التأثيرية لم تحصر نفسها في نطاق رؤية معينة واحدة للأشياء بل هي كانت تمردا على القواعد الثابتة الجامدة وانطلاقا من أسرارها .

والجموعة الأولى التي أقامت معرضها الأول عند نادار في سنة ١٨٧٤ لم تكن تنظيما تجسمه نظرية فنية معينة وإنما كانوا أفرادا لكل منهم ذاتيته ونظراته هدفهم التعبير عن رؤية أكثر من التعبير عن نسق أو طراز وشملهم الانطلاق من ظلام المراسم ومن إطار الموضوعات التقليدية الى الهواء والطبيعة والشمس والنور ، شعارهم التعبير عما يهز حواسهم لا عن نظرة عقلانية تجرد العمل الفني من نضجه وحياته .

سعى فيه الى تأكيد قيمة اللون ، والتحول من سيطرة الموضوع على الفنان الى سيطرة الفنان على الموضوع ومن محاولة نقل خصائص الأشياء في الطبيعة الى محاولة جعل الأشياء والأشخاص في لوحاته عملا تصويريا شاغله اللون والتكوين في ذاته منفصلا عن خصائص الأشياء في الطبيعة . فالموضوع ينبغي أن يتوارى في يسمح السجيل لموضوع أهم هو حضور الفنان وشخصيته ... ولوحته لكليمنسو لا تعبر عن السياسي الكبير بقدر ما تعبر عن مانيه الفنان ... ولوحته أوليمبيا ... التي أثارت الضجيج علامة في طريق التعبير التشكيلي الحديث ، وأن ما وصفت به على يد نقاد الفن التقليديين هو في ذاته دلالة لها مفرزاها فلقد قالوا أن مانيه عجز في تصويره العاري أن يصور سنتيمترا من ذنب الجسد الانساني ... ولكنهم نسوا أن مانيه لم يكن من شواغله تصوير الجسد بل تصوير لوحة زيتية .

ومن أجل هذا أصبح لاسم مانيه دلالة الرمزية التي دعت سيزان الى أن يعلن « أن لوحة أوليمبيا تؤرخ نهضتنا » وقال عنه ديغا « لقد فاقت عظمة مانيه تصورنا » .

من كلمات مانيه « أن أثر الصدق يضيء على عمل الفنان سمات الاحتجاج ... وأن الفنان عندما يشغل بنقل انطباعاته الخاصة إنما يسعى الى أن يكون هو ذاته ولا أحد غيره .



نساء من مقاطعة بريتانى
اميل برنار - ١٨٩٢

التشكيل فى سنة ١٨٨٠ بدأ دافيد سوتر ينشر فى مجلة الفن مجموعة مقالات عن ظاهرة الرؤية تضمنت قواعد ونظريات لصياغة العمل الفنى وأوضحت حلقة الاتصال بين الفن والعلم وفى نفس الوقت أخبذ سينياك يدرس نظريات شينغليريل فى القوانين البصرية .

وظهر بذلك أسلوب جديد لصياغة العمل الفنى بنى على نظريات العصر العلمى واتسم بتقسيم اللون الى نقط صغيرة توضع على اللوحة مباشرة دون تحضير مسبق فى لسات وذبذبات وضامة يتكون من مجموعها ومن ترابطها بناء عام للمنظر يجمع اللون والضوء والتكوين فى بنیان متماسك .

وقدم سيرا أروع أعماله على هذا الطريق « يوم الأحد فى جزيرة جات » التى ما ان عرضت سنة ١٨٨٥ حتى هاجمها النقاد ورفضوها .

ولم يقدر الناس جهد هذا الفنان الذى جدد اتجاهات الفن المعاصر الا فى سنة ١٨٩١ وقبل أن يموت بشهور حين أقيمت حفلة لتكريمه فى باريس حضرها أاناتول فرانس واندرى جيد وبول جوجان ومات سيرا فى سن الثانية والثلاثين ولكن تصاليه بقيت مع صديقه سينياك الذى عاش من سنة ١٨٦٣ حتى سنة ١٩٣٥ وظل وفي اتجاه التأثرية الجديدة وكتب مؤلفات عديدة عن

لقد انبعثت التأثرية من الروح العلمى الذى ساد العصر وقام على الشك فى كل الموروثات القديمة والبحث عن الحقيقة تحت ضوء جديد . . وتحويل الأشياء الى عالم تصويرى له ذاتيته ومشخصاته التشكيلية .

وعلى هذا الضوء ترى تباينا بين امثال طانيه وزينوار ومونييه وبيسارو وسيزل وسيزان وديجا . . جميعتهم المعارض تحت شعار « التأثرية » ولكن كل منهم احتفظ بمشخصاته .

يجيء موت مانيه سنة ١٨٨٥ مصاحبا لظهور جيل جديد كانت التأثرية نبهه الأول « سيرا » فان جوج « جوجان » لوتريك « ولكن نهجهم يمتد فى غير اتجاهها . . . وصحب ذلك تفرق اتجاهات اصحاب التأثرية الأول وتشعب أساليبهم على نحو عبر عنه الناقد الكبير ليونيلو فنتورى حين قال أن « مونييه اتجه نحو رمزية فى اللون والضوء » وبيسارو نحو التنقيطية « بينما أراد زينوار أن يستوعب فنه عناصر ذات شكل أكاديمى وركز سيزان على مشكلة البناء وشغل سيزل بطراز للعمل الفنى » .

وبدأت التأثرية تبحث عن نظرية ثابتة ونسق فنى مكين وولد هذا النسق على يدى سيرا وسينياك . . . وبهما مع مجموعة من شباب الفن أضيفت « التأثرية الجديدة » الى مذاهب الفن

الحركة وفلسفتها ومبادئها ومصادرها العلمية كما عاشت تعاليم سيرا أيضا في قلوب الشباب الذي احاط به أمثال آدمون كروس وماكسيمليان لوس .

ومن هذه الحركة تبدا حقبة نصف القرن من الفن الفرنسى المصاصر ممثلة للاتجاهات التى ظهرت بعد الثائرة وان كانت تلك الحركة الأولى فى الفن الحديث ظلت منبعها لها .

لم يقتنع التأثيريون الجدد بانطلاق الحرة فى الفن التاثرى كما لم يقتنع بها الفنانون التركيبيون أراد سيزان أن يجعل من النزعة التأثرية فنا مكيئا راسخا كفن المتصايف ووامم جوجان بين البناء والفنالية فى العمل الفنى واستطاع فان جوج ان يحقق فى أعماله تبصيرية ضاربة كان اللون سنداها الراسخ وفتح هؤلاء الثلاثة المتفردون أفقا فسيحة للفن الحديث ، وأشعلوا فيه الثورة والتمرد .

وجاءت الثورة هذه المرة من جماعة من تلامذة أكاديمية جوليان التاثرين حملها اليهم بول شيروزيه (١٨٦٣ - ١٩٢٧) عندما عاين من لقاء بول جوجان فى بون آرن لوحة صيفت تحت تأثير نظريات هذا الفنان الكبير عن البثا

والرمز فى التصوير . . . واجتمع حول شيروزيه موديس دينيس وبير بوتار وفويار وروسيل ورائسون وكاتوا جميعا تستهويهم نظريات الفلسفة والجسمال ويتطلعون الى أن يحدثوا فى الفن هزة كذلك التى أحدثها ديرلين فى الشعر وماتريليك فى الأدب وديبوسى فى الموسيقى . . وبمحاسن وجوه الشباب أطلق هؤلاء الفنانين على جماعتهم اسم « الأنبياء » فهم أصحاب رسالة فى الفن تسعى به الى الأفاق الرحبية وترتفع به من القيود الى الحرية . . . ولقيت جماعتهم تواسجا مع جماعة أخرى يتزعمها اميل برنار الذى اعتدى فى التصوير الى أسلوب يعتمد على أسلوب مصوري الزواج الملون .

واكتشفت الجماعة الناشئة سيزان وفان جوج كما عداها شيروزيه من قبل الى نهج جوجان . . ولكن مزاج شيروزيه وميسول دينيس الزخرفية جعلتهما أكثر اقترابا من مصوري فتيات تاهيتى العظيم .

أعطى شيروزيه وموديس دينيس لهذه الجماعة خبر كلماتها من خلال نظرياتها ومؤلفاتها . ومنحها بوتار وفويار أرق ما خلقته من أعمال فنية .



حلم اجوف - جورج ديو



الرافضة الزرقاء - فرنان ليبييه - ١٩٢٠

كان فن يونان هو شعر السلام لهذه الأرض من خلال تصوير المألوف في الحياة .. مرح الطفولة . والفة البيوت السعيدة ، وشاعرية الأزهار ، وحياتة الطريق .. هذه الفتات الصغيرة التي يتكون منها نسج حياتنا اليومية هي محور فنه وفيها يكمن سر رفاقته وحساسيته اللونية .

وكان فويار من أكثر فنائي عصره حساسية ونقاءً اهتمدى الى جوهر الاشياء وحسها الدفين وحفظ تصويره الأجواء الداخلية للبيوت .. وعبر بمحبة عن وجوه الامهات المشرقة ولعب الاطفال ، وهذا الدفء الخاص الذي استحوذت لفته التشكيلية عليه وملكت اسرار ادائه .

وينفسح السبيل لاتجاه من أهم اتجاهات القرن العشرين .. اتجاه الفنانين الوحشيين فلقد حررت التأثيرية رؤية الفنان ولكنها حررت رؤيته الخارجية للأشياء ولم تتمتع تحريره من داخل نفسه والفساح انطلاقات التعبير له فما زال اللون كقيمة تعبيرية مقيداً وقاصراً عن أن يتسع لشحنة الفنان وانفعالاته ..

لقد عنى التأثيريون الجسم بعنظير للوئية وقواعد اللون والنور ، وعنى من جهة بمعهم بالبناء في العمل الفني .. أما الوحشيون فشاقلمهم اللون وسعيعهم الى تحريره من ثقل الاشياء كما تبدو في الطبيعة .



الشرد - مارسيل جروم - ١٩٢٩

وفي سالون الخريف سنة ١٩٠٥ عرض هنري ماتيس ودي فلانك وأندري ديران وجورج روو وعزكيه مجموعة أعمال في سالون الخريف ذهبوا فيها الى التفتن في ابتكاراتهم اللونية فالتسوات حمراء والأزهار صفراء والوجوه خضراء لا لأنها تبسده هكذا في الطبيعة ولكن لأن جو اللوحة وبناءها يفرض هذا اللون أو ذاك كقيمة تعبيرية .

وتصادف عرض هذه الاعمال الى جانب تمثال لنحات تقليدى على نهج دوناتللو فاطلق النقاد لويس فرسكيل عيارته الشهيرة « دوناتللو بين الوحشيين » وأصبحت هذه العبارة التي أوجدتها المصادفة أيضا علما على مذهب ورمزا لاتجاه هؤلاء الفنانين الذين مثلوا بفنهم للأذهان صورة الوحش الضارى في تحرره وحموحه عن المألوف .

كانت ألوانهم صارخة وجهرية كنغم لغاजनر يطفى بقوته وانطلاقه على انغمات المتناسقة التي نرسيلها الحان دييوسى ورافل .

وانطوى تحت لواء الوحشية ثلاث جماعات حماة خرجت من مرسم جوستاف مورو وكان أبا وأسكادا للجدد من فنائي هذه العقبة خرج من مرسيجة من الوحشيين ماركيه - وماتينيان وكاميون وأعاتهم تساليمة الحرة على الانطلاق بحساس وجماعة شاتو ومنها فلانك وديران ، وجماعة فنائي الهافر وهم فريز ودوفى وبراك وانضم اليهم فنان مستقل قدم من هولندا وعرف في شبابه أحلك أيام البؤس هو فان دونجن .

ولم تعش الوحشية كمنذهب أكثر من ثلاثة أعوام ولكنها عاشت من قبل أن يولد اسمها بسنين وتفتحت معالمها الأولى من تعاليم جوستاف مورو الى تلاميذه ماتيس وروو وماركيه حررت رؤاهم واشعلت حواسهم وبدأت الألوان المتحررة المتفجرة بالتعبير تظهر في لوحاتهم .

لقد كان مورو يقول لتلاميذه وأنا جسر سيغير بعضكم عليه .

وقد صدقت نبوءته في ماتيس الذي قاد الوحشية وتخطاها الى دراساته في العلاقات اللونية ، وفي تبسيط الاشكال .. وفي التعبير عن المسرة والهناء ، وفي قدرته على احتواء اللون للنور بحيث يصبح جزءا من مكوناته يشع من



منظر مدينة آنس

موريس اوتريكلو - ١٩٢٥

الحوشية كمحاولة لاعادة النظام الى العمل الفني ومعالجة مشكلة الفراغ والبناء بعد ان كان اللون عند الحوشيين هو سيد التعبير في اللوحة .

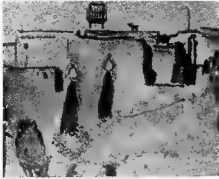
كان التكعيبيون يسعون الى ارساء معالم تقليد فني جديد ، ووجدوا عند سيزان اول اكتشاف حديث لمفهوم الانسجام فساهموا الى البحث عن شكل جديد . عن حلول لمشكلة التوازن بين البناء والفراغ . وكان بيكاسو وبرك وماتيس قد استهوهم قوة البناء في الفن الافريقي . كان هذا عصر اكتشاف الاقنعة الافريقية والهندسة المكننة في الفنون الزنجية .

ظلت التكعيبية تسعى الى البحث عن الشكل في جوهره المصفي من خلال اشياء الحياة اليومية البسيطة مع تمثيل الاشياء في تشكيلات متوازنة . وظهرت المصنقات في عالم المكعبيين ودخلت اللوحة اضافات من مواد وخامات كورق الصحف وبقايا الاقمشة ومخلفات علب السجائر فتضاهرت هذه العناصر غير التصويرية مع الاداء التصويري في خلق رؤى جديدة غير متوقعة وفي محاولة لتحقيق نوع من خداع البصر للرائي والايهام بان ما يراه على سطح اللوحة اشياء حقيقية كانت التكعيبية تحليلية للاشكال ولكن التكعيبية التحليلية ولدت التكعيبية البنائية التي تلقاها خوان جري وقرنان ليجيه ، وعبر عنها جري

داخلة . ان ماتيس عندما يصور امرأة مثلا فانه لا يصور امرأة بذاتها وانما يصور جزءا من مشاعر يمثل وجود المرأة ، جو فيه السلام والحسرة ، وهو يعتمد في تعبيره الى التبسيط الذي يمثل سر عبقريته ، مجموعة من الخطوط تتسلب في سهولة لا تواتى الا الاقوياء وجو حار يتهدق في السهولة اللون وبالصفا والبريق وهو يشور ديناميكية عصر يعيشه بادوات صافية ويضفي على الزخرفة حركة لا تبارى .

وكما صدقت نبوءة مورو في تلميذه ماتيس فانها صدقت ايضا في جورج روو الذي هجر الحوشية . وقدم لعصره اعمالا هي وثيقة فنية سجلت بتعبيرية عميقة مأساة عصره من خلال وجوه انبؤساء والضائعين والمذنبين في الارض . ومن خلال الجسائب الدرامي من حياة السيرك والمهرجين . وغمس الوانه ورؤاه في أجواء المصور الوسطى وصور عذاب القديسات ، واستشهد المصلوبين والقدسية الانسانية للمسيح .

وعاشت الحوشية في نفوس اصحابها كما عاشت امتداداتها في التعبيرية والمستقبلية . ولكن العصر يسرع الخطى ومعالج التحول تفرض نفسها على لغة التشكيل وتوثب الخيال الفني يدفع برؤى جديدة فتظهر التكعيبية في أعقاب



الغلاخون - فان دونجن



طاحونة لاجاليت - لوى فيلان

فى قصة سنكلير لويس ، وهى لا تسخر من الحضارة الصناعية كما سخر شابلن فى « العصر الحديث » انها تمضى فى ركاب الآلة وكأنها دمي صغيرة فى السيرك الكبير الذى صوره • عيونها لها بريق النحاس وأجسامها من الصفيح والآله تعالجها من كل صوب ولكنها تبتسم فى هدوء •

عند صورة تنقلنا حثيثا الى جو العصر الذى نعيشه • كما تنقلنا أعمال روبير ديلونيه ولناخذ منها مثلا لوحة « برج ايفل » فهى تثير قضية العصر ورؤية الفنان فالمعاصرة عنده لاتعنى تمثيل المدن الصناعية والطائرات والقاطرات وانما هى تعنى أيضا الصورة التى تمثل بها هذه الاشياء • اسلوب رؤياها • ومن أجل ذلك فان روبرت ديلونيه حين صور « برج ايفل » لم يمن بتصوير منظر كما فعل رينوار وبيسارو فى وقتها وانما أراد أن يصور من خلال هذا الرمز الهندسى الحديث رؤية الانسان الجديد واحساس السرعة الذى يستحوذ عليه فمبر عن البرج المتحرك كأنه فى ميله يدور بنا • انه اسقاط مشاعر الحقبة على الشكل الفنى وعلى المنظر المحيط به ليظهر عن وجه من رؤية الانسان الحديث لمحيطه وبيئته •

اثرت التكميلية فى أعمال الطليعة من الفنانين الذين ظهرت قبل الحرب الاولى • ورأوا فى دعاء البحث عن الشكل الهندسى الذى يكمن وراء المظهر الخارجى أصحاب فكر تشكيل جديد •

بقوله « من الاسطوانة اصنع الزجاجاة • • لقد كان سيزان يتسجبه الى المعمار أما أنا فأجمله نقطة ارتحالى • »

لم يقف بيكاسو عند التكميلية فهو أكثر فناني العصر تنوعا وغناء • • سبقت تكميلته مراحل الزرقاء والوردية وأعقبها مراحل أخرى متعددة • كذلك لم يقف عندها ماتيس وبريك ، ولكن فنانا آخر هو فيرنان ليجيه سيطر منطق التكميل مائلا فى أعماله بصورة أو بأخرى • • وسبق فى فنانه الحضارة الصناعية وعصر الآله • • ليس فنه احتجاجا عليها وانما هو تسجيل لها وللقاء الانسان بالآله وولائه معها حتى استحلال الاشخاص فى لوحاته الى مجموعة من العناصر الآلية •

ويحاول ليجيه أن يصفى على معالم حياتنا اليومية مسحة من الجمال وأن يصوغ منها سيمفونية صناعية تقف الدراجة والعربة فيها مكان الحصان وتأخذ أعمدة الحديد محل الأزهار وقاعات المصانع بدلا من الشواطئ والحدائق فى لوحات التأثيرين وهو يرى فى كل هذه الصور الجديدة جمالا وتناسقا ينقله فى أعماله الكبرى التى تصور بها البناء ، ومجموعته التى تمثل « الاستعراض الكبير » وحاول أن يقدم فيها لرجل الشعب فى القرن العشرين فنا جديدا مستمدا من حياته • • وليجيه يقبل العصر ويحاول أن يقتنصا بقوله فمناذجه لن تثور كما ثار «جورج باييت»

من محاولة تمثل روح العصر في العمل الفني ظهرت النزعة المستقبلية انبهارها بصر السرعة واكتشاف الآلة جعلها تعلن أن سيارة في سباق أجمل من تمثال نصر ساموئيل في الانغريتي . . لم يقتنعوا بأسلوب الإحياء بالحركة الذي عبر عنه ديولويه في لوحة برج إيفل وانما أرادوا أن يكتشفوا الإحساس بالحركة وأن ينقلوا إلى صميمها فكل شيء ينبغي أن يظهر في حالة تدافع وجريان فأوجه في حالة الحركة ليس وجهاً واحداً وانما عديد من الوجوه والسيقان تتزايد كلما زادت دلالة الحركة لتصور خطوط القوة الكامنة في حركة الأشياء .

لقد كانت المستقبلية محاولة للتعبير عن سرعة الآلة وتدفق الكهرباء ، وعن العصر الرهيب الذي نعيش فيه .

ولكنها لم تعش كنزعة متميزة طويلا وإن أثرت في اتجاهات نزعات أخرى .

ومع تدافع الحياة وتحولها تتدافع الاتجاهات

وأصبح هذا الاسم الذي أوجدته السخرية أو المصادفة شعاعاً لحركة من أهم حركات القرن الحديث . . فالتكعيبية مثل الحوشية والتأثرية لم تبدأ نظرية محددة ذات اسم وشعارات وانما صدرت عن إحساس ورغبة في العناية بالشكل من جديد بعد أن أهدر الجموح اللوني للوحشيين اعتبار الشكل في العمل الفني . . ووقف لويس فوكسيل أمام لوحة لماتيس وكتب ساخراً عما احتشد فيها من مكعبات فظهر الاسم بعد ظهور الفكرة ، ولكن يبدو أن ميلاد كل اسم جديد لحركات الفن الحديث كان أشبه بالكشف البصري لأصحابه لئلا يكاد الاسم يظهر حتى تأخذ اتجاهاتهم والأفكار المختلفة القامضة التي تحرك أعمالهم تتجمع حول الاسم كشعار ويأخذ المذهب في التبلور .

وهكذا كان شأن التكعيبية . . اعتنق أصحابها الاسم الساخر الذي أطلقه فوكسيل ومضوا بعد تحليل الأشكال إلى عناصرها الأساسية في اتجاه آخر هو إعادة بناء الأشكال .



القصر ذو النوافذ

الصفحة

أبلى تانجى - ١٩٤٢



امراة - جان تريتزر - 1917

جديد ولكن لماذا الموضوع ؟ لما لا تكون اللوحة تجريدا متحررا من التشخيص الموضوعي للأشياء .

لقد عزا مارسيل بريون سر هذا الاتجاه الى رغبة الانسان المعاصر في التعبير عن انقطاع العرى الوثيقة التي كانت تربطه بالطبيعة ، وعلان هجرته لها ولكن ليس كذلك كل الفن التجريدي سواء كان تجريدا تعبيريا يصبر من خلال الشكل المجرد عن الحقائق النفسية العاطفية او كان تجريدا هندسيا يعتنق اتجاه التصوير البحت ويجعل من الاشكال الهندسية علما قائما بذاته يخاطب حس الرؤية بعد أن أفرغ من المدلولات النفسية الباطنة .

ان التجريدية خلق لمعادل تشكيلي يعيش في عالم الفن حياته الذاتية .. حقيقة يبدو في كل فن بالمعنى العام قدر من التجريد .. من إعادة صياغة الاشكال واسقاط تفاصيل منها .. غير ان النزعة التجريدية التي ظهرت قبيل الحرب الاولى وما زالت تمتد ببراعتها تتمثل في هجرة الفن للشخص تماما الى فن لا تشخيصي محوره العمل الفني وسيادة الشكل على الموضوع بل اختفاء الموضوع تماما وراء الشكل .

وفي اوائل العشرينات وبعد ان عانى العالم مرارة حرب ضارية ظهر اتجاه آخر نحو التمرد على الطبيعة والمألوف والتعبير عن خواطر النفس وغايبها ورؤى الاحلام ، دفعهم الى ذلك عصر عكف على عالم النفس الغامض الغريب ومضى في استكناه أسرارها وتحليلها .

ومن هنا تبلورت السيريالية على يد اندرى بريتون وكان لها في الفن أسلاف خاضوا عالم الرؤى الغربية وتهساويل الاحلام امثال جيروم بومش وبروجيل ووليم بليك ، وقد اوغلت السيريالية في التخريب فاحدثت هزة عميقة في عالم الرؤى حين تجمع في حضور مشترك بين اشخاص وكانات وأجواء متباعدة وهي في هذا تعتمد اما الى تكتيف الواقع وتحويله الى لا واقع او الى تجميع عناصر تجريدية انطلقت على مسطح اللوحة من سراجها وتحررت من قوانينها الهندسية كما فعل ميرو وايف تابجي لتخلق جوا له سحره الذاتي الغامض .

وعلى قدر ما اغرقت أعمال السيراليين في البعد عن الواقع كما يتجلى ذلك في أعمال

الفنية حتى أربعينات هذا القرن تدافعا الهث رؤى المشاهدين وكانت أحد الأسباب التي عمقت الهوة بين الفنان والجمهور وجعلت لفظة الفن الحديث لفظة غريبة أقامت حاجزا بين الفن والتذوق .

نحن ازاء عصر يميد اكتشاف القديم ويراہ بعين جديدة ويعود فيسجعم في حضور مشترك آثار الحضارة الفرعونية وحضارة الرافدين مع حضارة العصر الحديث ، ويقرأها في لوحات الكهوف من سر بالقدر الذي يمجّد فيه لوحات سيزان ، عصر يندفع فيه طموح الانسان وتاجبه وقلقه الى أن يقطع أبعادا موهلة في القدم ضاربة في ظلام الكهوف بينما يخلق ببصره في فضاء رهيب مثير بمذهلاته وكشوفه العلمية .

لم تعد كل المذاهب التي ظهرت لترضى طموح العصر - تحليل الرؤية ، سيادة اللون كمعصر تعبيري ، تحليل الاشكال وإعادة بنائها ، تكتيف الاحساس بالحركة من خلال العمل الفني .. اننا مازلنا على أية حال قريبا من الموضوع .. حقيقة أدت التكميلية الى استخلاص عنصر من عناصر الشيء الموضوعي ليكون نواة لتكوين أو تصميم

لكل هذا فشلت بعض تجارب المجموعة وحوت بعضها بالقرب من الاخفاق . . ففي (السقوط) وهي تجربة تكاد أن تكون مأخوذة من قصة سليمان فياض (يهودا والجزار والضحية) نجد أن هذه العيوب وقعت بالتجربة في دائرة الميلودراما السخيفة . بينما استطاع سليمان فياض بأسلوبه الفني الناضج أن يقدم تجربة مليئة بالعنف والشاعرية . . ولولا ضيق المجال هنا لعقدنا مقارنة تفصيلية بين هاتين القصتين . . لكن عز الدين نجيب استطاع برغم كل شيء أن يقدم بعض التجارب الناضجة التي تؤكد شاعرية القصص وحساسيتها . . ففي (أم شوقي) نجد أنه استطاع أن يخرج باللمحة النفسية من دائرة التجريد الشاحبة لتكتسب بظلال من الدلالات الاجتماعية والانسانية ، ولا أقصد هنا تلك النوايا الاجتماعية الطيبة التي تكنها القصة لقضية الفقر والانسان الطحون تحت وطائه . ولكني أقصد اكتساب الموقف واللمحة النفسية للدلالات انسانية عميقة تكشف عن طبيعة الاتصالات الانسانية وعن نوعية ومدى التيارات المواقفية التي تعيشها الشخصية تحت وطأة الفقر الاقتصادي . وعن كل تلك الجزئيات التي تكشف من فهم الكاتب العميق لطبيعة الشخصية لانسانية . . هذا الفهم الذي يتبدى أيضا في (البحث من لون) حيث استطاع الكاتب أن يحتفظ بموضوعه في قاع القصة ولم يطف به على سطحها ، فقدم لنا بذلك تجربة ناضجة مليئة بالشعر والإبداع . . وهذا هو نفس ما حدث في (قمر الليلة السابعة) وفي (صمت النخل) .

وأخيرا تبقى مجموعتنا فاروق حسان (المصيدة) واسمه أنور عكاشة (خارج الدنيا) . . غير أن قبويعهما في مخازن المجلس الأعلى للفنون والآداب يجعلهما بعيدين عن أيدي القارئ والناقد على حد سواء . ومن ثم يصعب علينا أن نتحدث عنهما هنا برغم رغبتنا العميقة في تناولهما . . فليس من الطبيعي أن نتحدث من كتاب لا يعرف القارئ عنه شيئا ، بالرغم من اكتمال العام على صدوره .

سلفادور دالي وماكس ارنست ويول دلفو فان لقاء رائعا بين الحلم والواقع نراه عند الفنان مارك شاجال ذلك الذي جمع ذكريات طفولته في روسيا وانبهاره الباريسي وترنم بمشقه في عالم يبدو فيه كل شيء محلقا في جو من المسرة العميقة متحررا من جاذبية الارض ليسبح في السماء .

مازالت مذاهب الفن واتجاهاته تدفع كل اليوم بالجديد ولكن وسط هذه المذاهب تقف مجموعة من اللامنتبين هؤلاء الذين لا ينتسبون الى مدرسة معينة قدر ما ينتسبون الى ذواتهم يرون في كل ما قدمه الفن أدوات صالحة للتعبير عن الرؤية . . كل ما يقدمونه يحمل نبضهم وسمائهم . . ان لوحة لوريس أوتريللو تمثل صمت البيوت البيضاء في مونمارتر ونبيضا الدفين هي أوتريللو متحررا من تبعية أية مدرسة وان وجهها معبرا من تصوير موديليانى هو موديليانى دون حاجة الى أن ننسبه الى اتجاه أو مدرسة .

والفن الحديث يتطلب قدرا من التهيؤ للرؤية والتأمل ليفضى للمشاهد بأسراره وروائه . . ليس لنا أن نتطلب من الفن تقليد الطبيعة . . فما كان هذا نهج الفن العظيم في كل العصور بل ان الطبيعة والواقعية المريضة لم يكونا النهج السائد في التعبير الفني منذ فجر التاريخ .

كان الفن يختار من الواقعية المريضة ما يناسبه ويعيد صياغته فكل فن اختيار وإعادة صياغة . . كذلك كان الفن المصري القديم وكذلك كانت فنون الشرق بل أن الفن الاغريقي في عصوره الزاهرة ليس تقليدا للطبيعة وانما هو إعادة بناء لها .

ولم يتقيد الفنان بعبودية الحقيقة المريضة ونقلها الا في فترات هابطة ولكنه كان دائما يسعى الى إبراز الاشياء من أكثر الجوانب تعميقا لحقيقتها التشكيلية وكل ما ينجزه الفنان يخضع على نحو أو آخر لسر التحول ، ذلك لأن الفن يعكس العاطفة أكثر مما يعكس المعرفة ، والعلم عند الفنان طريق آخر للمعرفة الشعرية والارتباط بقلب العالم في تحولاته المذهلة .

ولئن كان لكل عصر لغته فان في لغة عصرنا الكثير لمن يصفى لها ويتصمت برؤاه وقلبه معا .



ما أحلى أن ينال كل من على الأرض حظه من وقت جميل .
الإجداد يدفعون إبقارهم والثيران أمامهم في القليظ حتى النبع والكلأ .
والقطيع وقته الجميل .. وللإجداد حظهم مع نسائهم حتى يتفصّد العرق من الأبدان ..
وللجميع في ذلك حظ من لذة ثم راحة .. وأى راحة .

وها هو في راحة يحظى بوقت جميل ..
يتأرجح به الكرسي الهزاز في شرفة النادي الذي شاربك في تأيسيس لينوب عن وكالة الفضاء في كل ما يتعلق بأعمال السفر بعيدا عن الأرض .
وهاتفه قد نزع نوا من سماع نبوات الألحاح جاء بعضها حالما من بين شغاه الفتاتين وبعضها فرقه اندفعت من بين أوداج الفتى .. وتضخم ملف طلبات الانتظار وانفجرت الأسارير ومضى الركب متشابكا تيجنى حظا من وقت جميل .
« وفي البريد جديد وضعت عيناك على السطور .

انتمت الثامنة عشرة وأنهيت دراستي المتوسطة ، ولم أفعل ماله أهمية ، ورفقتي أن أقدم للعلم شيئا . سمعت عن عزمكم إرسال خنزير داخل أحدث مركبة لكم في وجهتها الجديدة بعيدا عن كوكبنا ، وأظن أنسانا يكون أكثر فائدة للعلم من خنزير .

وأني أعرض عليكم خدماتي .. ومن الفضاء الخارجى يمكن أن أثقل اليكم شهودي وإحساسي ، وإن استجيب للأوامر التي تأتيني .
أن سعادتي هي في لحظة من وقت أميز فيها الأرض وسط النجوم وليكن بعدها ما يكون .. »
ومع رسالة أخرى « صيدة بيت في الأربعين ، بنياني متين ، ولم أفعل في حياتي الكثير . دهوتى موضوعا لتجربتك فادلكم عن حالة الانثى هناك بعيدا عن الأرض .. بعيدا وأتسا على يقين من

متطوع ..

للعودة إلى المريخ

قصة عامية مقبلة عن الرواية

بقلم

زكريا البرادعي



وتعمل مسئولى النادى متزججا فقد تذكر خطايا جاره من مدة يطلب فيه صاحبه مساعده للعودة الى المريخ .. ولا يبدو على هذا الضيف الغريب اى خلل فى القوى العقلية .

وابتسم الضيف وبدا كمن قرأ افكاره .. وتذكر المسئول ما يعرفه من ان سكان المريخ لا يتفاهمون بالكلام حيث تكاد تنعدم كثافة الغلاف الجوى المحيط بكوكبهم فلا يوجد وسط صالح يساعد على انتشار الموجات الصوتية .. ولابد انهم يلجأون الى قراءة الافكار .

وتابع الزائر حديثه « نعم لقد احتجزونى فى مصحة للأمراض العقلية حين افصحتم عن رغبتى فى العودة / ولم يخرجوا عني الا حين اقتنعت بعدم جدوى اقناع الآخرين بحقى المشروع فى العودة » .

وعندها تيقن المسئول ان الزائر لا بد هو من سبق ان كتب اليه طلب المساعدة للعودة الى المريخ .

واشار الزائر الى المکتوب الملفوف الذى وضعه على المنضدة قائلا :

« تمكنتى كتابته اليك بالانجليزية او الروسية او الالمانية وحتى الصينية او العربية او غيرها من لغات اهل الارض » .

وتصنع المسئول اللطف وتناول المکتوب وقضه فادا بوجهه حين رؤيه للغة العربية التى كتبت بها مقاطع الكلام مثل الهيروغليفية . فقال الزائر « لا يمكن لاي كائن عاقل مهما كان ان ينقل افكاره للغير بدون لغة .. وما تراه املاك من خط مكتوب هو لغة جنس عاقل عاش فى هذه الدنيا خلال العصر الماضى السحيق .

وتسائل المسئول « وكيف يتأتى للواحد ان يقرأها ؟ »

فقال « لا تنسى ان تقدم العلوم فى الارض خلال هذا القرن من الزمان ابعده عن العقل الاوهام

امرى ، فالصاروخ ينطلق بالمركبة ولا ضمان بان يعيدها » .

كثيرون تجذبهم بعيدا عن الارض قوة خفية صوب النجوم .. ومن قبلهم انطلق رواد وسط التلوج ومواسمها نحو القطب القامض للارض . واندفع ملاحون بسفنهم فوق امواج كالجبال وسط رياح هوجاء حتى رست بهم على شواطئ المجهول .

وبين القديم والجديد رابط حظ من وقت جميل يحقق الانسان فيه الهدف المنشود . وقاربت الساعة وقتا متأخرا من الليل وبها صاحبنا للانصراف ، فاذا بشخص يقصده فى مشية الغريب . وتفحصه كلها فترتب .

« انه غريب طبعاً لا شك فى انه غريب .. ولكن ليس لانه قصير القامة .. وليس لارتباك فى مشيته .. وليس لعدم تناسق فى ابعاد يديه مع اطرافه .. وليس لضخامة راسه المنبجج الاصلع .. انها نظرات عينيه الواسعتين تشوهها عذسات نظارة اشد تحدياً من كل مالوف .. انها نظرات نفاذة تكاد تطلع على خفايا النفوس » .

لا مفر .. « تفضل بالجلوس » .

وابتسم الغريب فى هدوء وهو يضع طلبه المكتوبة على المنضدة امامه ولا حظ ما بدا على وجه مضيفه من تقور نحو تقديمه الطلب .

وتتمت الغريب قائلاً « لن اثقل عليك بالرد على طلبى فانا اعلم انه لم يكن الوقت مندمك للسفر الى الكواكب ولا تجهيز المسافرين ومع ذلك تنهال عليك طلبات الراغبين فى السفر . وكما تظن تماما فانه لا يبدو على حقا انى من رجال الفضاء .. ولست جيولوجيا ولا طبيباً ولا مهندساً .. ولكنى استطيت ان اضطلع بمهام اى منهم فى اول مركبة تقلع الى المريخ .. لان لكل واحد الحق فى العودة من حيث .. اتى » .

وضاعف مقدرته باختراع ادق الآلات .
وتحير المسئول قائلا « وهل تظن العقل
الالكترونى بقادر على فك رموز هذا الكتاب ؟ » .
وأوما الزائر بالإيجاب .
وارتجف المسئول وتحير من امر هذه المقابلة
.. من الذى كان اولي بها ؟ هل هم اطباء الصحة
العقلية أم كل من يهيم امر هذه الدنيا الفسيحة ؟
وأفترق الاثنان على موعد للتلاقى بعد عام
في نفس المكان .

وتصادف يوما أن تقابل المسئول مع واحد
من علماء الرياضه السابيين حدثه عن آخر
مبتكرات المعول الالكترونية المزودة بذاكرة تتولى
تلقانيا الترجمة من لغة لآخرى . وهى معول تموز
في ميارات الشطرنج ، ولعيز بين الطبيب
والشير . وكما كان عجيبة حين احيوه بان هذه
المعول الحديثة يمكنها تفسير الاحيرة بلفظية لغة
قدماء المصريين بنفس السهولة التى تفك بها رموز
الخط المسمارى لغة الآشوريين القدامى . بسرعة
ومهارة تفوق بها كثيرا على انبغ العلماء
المتخصصين .

وكشف المسئول عن سر الزائر للعالم واطلمه
على المكتوب فضحك مستخفا وقال بان الآله
المطلوبة لتلك الرموز موجودة عنده في المعمل وعليه
أن يطلع مساعديه على المكتوب لتحيته برنامج
العمل الالكترونى بالكيفية المناسبة للبحر .
ولكن لدعشة عالم الرياضيات لم يكن الأمر
سهلا كما تصوره . وضمت شهود من معمل شاك
وعجزت نظرية الاحتمالات عن فك رموز المكتوب
وانقلب مزاج العالم سخطا وغضبا وغيظا
واستمرت الآلة تعمل ليلا ونهارا وانكل يزودها
بالذى البرامج ، حتى أمكن أخيرا قراءة الصفحات
الاولى من المكتوب الذى لم يكن سوى يوميات
واحد من سكان المريخ هيبت اضطراريا منذ
خمسین عاما في ظروف سيئة وسط منطقة
الدائرة القطبية الشمالية في أقصى شمال الأرض
وسرعان ما تشكل جسده الاثیری على هيئة
اجسام اهل الأرض .
اوردت المذكرات فقرات منها :

« أنا الكائن العاقل ساكن المريخ ، تحطمت بي
مركبة الفضاء لاجد نفسى اهيبت اضطراريا تحت
تأثير جاذبية كوكب الأرض ، وكل ما يحيط بي
خلو من الكائنات العاقلة في هذه البقعة النائية
الخالية من العمران .

ان كل ما حولي يكتنفه الجليل بصورة اعرفها
جيدا في موطنى على المريخ ويبدو ان اهل الأرض
لا يحملون الاستيطان في مثل هذه البقاع .
ها أنا قد تجسدت لى طبيعة اجسام المخلوقات
من البشر . واستطيع ان انتقل اكرارى بمقاطع

صوتية ينقلها الغلاف الجوى الغريب الذى يملأ
سما الأرض » .
وجاء في فقره أخرى من المذكرات :
« تفاعلت مع البيئة واكتشفت ثرواتها
الطبيعية وزادت حصيلتى من الفراء الناعمة .
وها أنا على استعداد للانتقال الى خط العمران
.. اجريت صفقات مقايضة مع بعض التجار ..
وتفاعمت معهم بالإشارات واستوعبت منهم طريقة
الكلام على اساس خبرتى في قراءة الافكار .
وزادت اتصالاتي بالقوم البسطاء » .
وجاء في فقرة أخرى :

« تنقلت طوال عشرات الاعوام بين مدن عامرة
بالسكان . تحابلت على الوصول الى معظم المراكز
العلمية وامساكن البحث والتطبيق العلمى .
واخذت اساعد في دفع المعول المتأخرة نحو
ابسط ما يعرفه في المريخ من حقائق . أرجو ان
يتحسن مستوى الابتكارات العلمية بين جيل
جديد من سكان الأرض في النصف الثانى من
قرنهم العشرين واطمع أن يتوصل علماءهم لبناء
مركبات الفضاء فقد زاد حنينى للعودة الى
الوطن » .

وقال الغريب فى آخر ما أمكن ترجمته من
مذكراته .

« دفنى الاستجمال الى التحدث صراحة مع
بعض المسئولين في دوائر الصناعة عن طلب
التفصيل بوضع برنامج لتشبيد تسهيلات السفر
الى الكواكب .. لكن قبول طلبى بدهشة ثم
استهجان » .

وحين كررت المحاولة مع بعض ذوى السلطة
وافصح عن حقيقتى كواحد من سكان المريخ
وطلبت مساعدتهم لى في العودة من حيث ايت ،
اعتبروني مغرقا وأودعوني فى مصحة الامراض
العقلية !!

وهناك لم يفهمنى طبيب واحد ، فاضطرت
الى مجاراتهم حتى اطلقوا سراحي .
وأخيرا جاءتنى اخبار منجزات جديدة تبشر
بقرب السفر بين الكواكب . وعلمت أنهم سوف
يطلقون متطوعين لهذه الرحلات التمهيدية خلال
عشرة اعوام .

وقى انتظار ذلك سوف اعكف على استكمال
مذكراتى حيث اضعتها انطباعانى وتحليلى لحياة
هذا المجتمع البدائي الذى تفتته الحروب الشاملة
ويعزقة الصراع لاسباب سخيفة . ذلك المجتمع
الذى أهمل التقدم العلمى الذى سار فيه كوكبنا
منذ آلاف السنين « مجتمع لم يذكر أهمية
التطبيقات العلمية الا منذ برهة وجيزة » ..
ولا بأس بهذا المجتمع الأرضى .. فهو يسير في
اول الطريق الصحيح .



مكتبة المجلة

للقارئ لتتيح له فرصة أن يتصور البيئة الطبيعية التي تتغلب فيها هذه الأراحل .

هذه الفترات الأربع وضعها المؤلف بهذه الصفات على التوالي : المظلمة . النومي . الضلال . ثم : الصراع .

ولاشك أن القارئ في شوق لأن يعرف دلالات هذه التسميات . ويؤاتح اختيارها ، ومدى استيعابها لمظاهر التطور للأدب الحديث . وواضح بالطبع أن هذه الدلالات مرتبطة بالإطار التاريخي السياسي الذي مرت به مصر في هذه الفترات من تاريخها المعاصر .

وقد حيد المؤلف « فترة المظلمة » بسنوات الحملة الفرنسية حتى ولاية اسماعيل (١٧٩٨ - ١٨٦٣) ، فهذه كانت بمثابة التجديد « تالها » فسنوات الحملة الفرنسية التي بدأ بها العصر الحديث للأدب العربي في مصر ، بل للتاريخ المصري كله كما يقول المؤلف . قد شهدت خروج البلاد من ظلمات العصر التركي لتنتج أميتها على انواء الحضارة الحديثة .

« ... فكانت تلك الحملة تنبئها غير مقصود لعناصر القوة في الشعب المصري العظيم ، تماما كما تنبئ عناصر المقاومة في جسم القائد الذي حين يستسلم إلى دمه محروب يريد أن يثقل به .. » .

وتعتبر هذه الفترة بداية الاتصال الفعلي بالثقافة الحديثة بما انشأ فيها من معاهد ، وما أرسل من بعثات ، وبما أدى إليه كل ذلك من نشاط حركة التأليف والترجمة التي أدت بدورها إلى اليقظة في تطوير اللغة ، وابتكار المصطلحات الجديدة ، واتساع الأفكار والموضوعات التي تتصل بالثقافة الحديثة .

وفي هذه الحقبة أيضا بدأت - على استحياء - أولى محاولات التجديد في الأدب ، بصيغة خاصة ، عند رفاعة الطهطاوي ، وتلميذه صالح مجدي .

لرفاعة الطهطاوي « يعتبر واضح بلور التجديد في الأدب المصري الحديث ، فلابد يمثل دور الانتقال من التماثلات التقليدية - التي تحمل غالبا عقل العصر

تطور الأدب الحديث في مصر من أوائل القرن التاسع عشر إلى قيام الحرب الكبرى الثانية

للدكتور أحمد هيك

دار المعارف .. القاهرة ١٩٦٨

بقلم : فوزي العنتيل

يظهر لنا من عنوان هذا الكتاب أنه يتناول حقبة من الزمن مريضة مديدة تبدأ مع سنوات الحملة الفرنسية (١٧٩٨ - ١٨٠١ م) ، وتمتد حتى الأربعينات من هذا القرن ، وتغطي بذلك فترة تتلخص في المآلة والخمسين عاما .

ويظهر لنا كذلك أن المؤلف قد أخذ على عاتقه دراسة تطور فنون الأدب الحديث في هذه الحقبة الطويلة ، ويعمى آخر أنه قد منى بتتبع مظاهر التجديد في هذه الأنواع الأدبية والكشف عن بواشعها ومؤثراتها من خلال الأطر السياسية والاجتماعية والفكرية التي أثبتت وروت بلور هذه الفنون القولية ، وما يتصل بكل ذلك من التغيرات النفسية والثقافية المختلفة .

ورغبة من المؤلف في تيسير طريقة البحث واحكام حلقاتها . وتبج مسار التجديد خطوة بعد خطوة ، وربطها بدوافعها وتوضيح آثارها ، فقد منى ببناء أربع مراحل تسور هذه الحقبة الممتدة ، وتكون بمثابة الحائط بالنسبة

التركي - الى التناجز الجديدة التي تحمل سمات العصر الحديث » .

اما الفترة التالية - « فترة الوحي » - فقد حدد المؤلف بدايتها بولاية اسماعيل ونهايتها بالثورة العربية (١٨٦٣ - ١٨٨٢) .

وفي هذه الحقبة اشتملت الصلة بالثقافة الحديثة ، واتبقت الاحساس القومي باثرت العربى ، لمواجهة الثقافة الغربية الوافدة بثقافة عربية اصيلة .

وقد بدأت حركة الاحياء هذه في اتجاهات متعددة بتأثير توفيق الوحي الذي انعكس اتجاهه الفكرى على اللغة والادب ، وادى اتجاهه السياسى الى ثورة عسكرية شعبية هي الثورة العربية .

وكان من نتائج حركة الاحياء انتقال الادب الحديث الى مرحلة جديدة واضحة السمات نرى آثارها في الشعر الذى انطلق الى الشعر العربى القديم في اذهى مصوره بشيعة احتذاء الانماط العربية المشرقة في الاسلوب والبيان . وكان رائد هذا الاتجاه هو الشاعر محمود سامى البارودى . ونرى ان هذه الحركة في تطور الكتابة الديوانية واتجاهها الى الترسل في محاولة جادة للتصالح من قيود البديع التقليدية .

ويظهر - بعد كل ذلك - في نشأة المقالة استجابة للدعوى السياسية والاجتماعية ، وساعدة على تطويرها لنشاط حركة الترجمة ، وانتشار الصحافة ، واسهام المهاجرين الشوام ، وتوجهات جمال الدين الافغانى .

وقد شهدت هذه الحقبة ايضا انتعاش الخطابة باعتبارها وسيلة من اهم وسائل التعبير - في هذه الحقبة - عن الدعوات الإصلاحية في السياسة والاجتماع . كما شهدت هذه الفترة كذلك ميلاد المسرحية ونشأة اللون التليغى من فن الرواية ، فقد الف «على مبارك» كتابه الموسوم : «علم الدين» متخذاً شكل الرحلة وحكايتها ، وقد وضع بلود هذا الفن رقافة الطهطاوى في الفترة السابقة يكتبه : «الطهطاوى الابرز في تلخيص تاريخ» .

وبعد المؤلف « فترة النضال » فيما بين ١٨٨٢ - ١٩٢٢) اى من الاحتلال البريطانى حتى نهاية ثورة سنة ١٩١٩ .

وفي هذه الحقبة عمد الاحتلال الى قتل قوى الأمة العسكرية والاقتصادية ، وعهد ايضا الى القضاء على الثقافة والاخلاق ، فكان على البلاد ان تتأصل نضالاً دهيماً في هذه المجالات المختلفة .

وفي مجال الشعر استحصته - في هذه المرحلة - ذلك الاتجاه الذى سماه المؤلف : «الاتجاه المحافظ البيئى» ، واستطاع ان يخلص معالم الاتجاه التقليدى الجاهل .

ومن ثم فقد اصبح هذا الاتجاه الهى - والذى كان رائده البارودى - طريقاً مهوداً سلكه جيل جديد من الشعراء منهم : اسماعيل صبرى ، وشوقي ، وحافظ ابراهيم وعبد المطلب ، وأحمد معروف ، وعلى الفايان ، وغيرهم .

وقد عمق الاحساس بالنضال - في هذه الفترة - الاحساس بالاتفات الى مجد الماضى لمواجهة تحدى الحضارة الغربية .

وقد اثار المؤلف قضية هامة حين وضع بان مرحلة الاحياء التي كانت طبيعتها دافعا للبارودى الى العودة بالشعر الى الاصلة والجمال بعد الزيف والقيح ، لايد لها وان تطوحن حتى جديدة في طريق التطور ، ولكن هؤلاء الشعراء المعاصرين ، وبتاملها معهم الدعاة الى عودة جديدة : « .. فحيث ان مرحلة الاحياء كانت قد تحققت بفضل البارودى ، وابتعد الزمن بالشعراء المحافظين بعده عن ان يظلوا عند النخل القامى مثلاً اعلى للعاصر ، وحيث قد اتيج لبعضهم من الفرص ملان يحتم معه ان يسند مثلاً اعلى للشعر اكثر ملازمة لروح العصر ، فان من العسير ان يدافع عن الشعراء المحافظين ، ويبرر وفوفهم بالشعر عند مرحلة البارودى .. » .

ان هذه القضية التي اثارها المؤلف في اطرافها التفرعية قضية مازالت جديرة بان يتأملها اليوم بعض الشعراء المعاصرين ، ويتأملها معهم الدعاة الى عودة الشعر المعاصر مرة ثانية الى مرحلة البارودى .

ولذا تأملنا ملاحظات المؤلف السابقة بصيانة واقتناء على الدعوى التي اوضحها ، واتى التفتت ظهور لون جديد من الشعر يحاول ان يخلق المثل الشعرى الاعلى الذى يلام العصر والبيئة ، ويتجنب ماكثور فيه الاتجاه السابق من الافراط في مطاوعة القديم ، والاثار من القول في التباسات والمخاللات .

وقد اطلق المؤلف على هذا الاتجاه الجديد : «الاتجاه الجديدى الذهني» ، هذا الاتجاه الذى ولد على يد شكرى ، والمالزى ، والمقاد ، والمفهوم الطبقى للشعر منهم هو ان الشعر تعبير عن النفس الانسانية في فرديتها ولديزها .

ويوضح المؤلف ان الذهنية في هذا الاتجاه تتمثل في رعاية الجانب الفكرى في النسيج الشعرى ، وعدم قصره على خيوط من العاطفة وحدها .

وفي الحق فان المؤلف قد قام بتقييم هذا الاتجاه تقييماً متصفاً ، وقد لاحظ بحق كذلك ان التناظر الكامل عند اصحاب هذا الاتجاه لم يتحقق بين مدحهم والنقدى وبين كل تماثلهم التطبيقية ، وخاصة بعد امتداد الزمن بهم .

ومع ذلك فقد احدث اتجاههم - كما يقول - تأثيراً كبيراً في حياة الشعر الحديث ، وخلق تياراً لاتيسا الى جانب التيار الاول ، قد يشترك معه في بعض السمات ، ولكنه يختلف في كثير من الاسس .

ولذا كانت له ملاحظة هي ان المؤلف لم يسل العناية الكافية التي كان ينبى ان يسبل لدراسة مستليفة للتجديد في شكل القصيدة عند المقاد وصاحبيه ، باعتبار ان هذه المحاولات بالاضافة الى محاولات اخرى قام بها شعراء آخرون كانت بمثابة البذور التي ظهرت ثمارها في الشعر المعاصر في الاتجاه الى الشعر الحر .

وقد اتفقت المؤلف بإشارة عابرة الى الشعر الرسل
عند عبد الرحمن شكري . ولقد تحدث المؤلف عن الاجناس
الادبية الاخرى في هذه الحقبة وتطورها ، فوضح كيف
تبلورت القالة في طريقة فنية في هذه الفترة على يد أبرز
أعلامها وهو «الخطوط» ، كما تحدثت عن الخطابة
واعتاشها وتعدد مجالات نشاطها . وأشار الى ان الخطابة
قد شكلت جزءا من شخصية «المصطفى كامل» تكميم ، وأن
ذلك قد ترك اثره فيما بعد . في ارتباط النجاح السياسي
بالنجاح في الخطابة .

ثم تحدث عن القصص بين استلهاه للتراث والواقع
القصصية وبين محاكاة لادب الغرب ، «وحدثت عيسى بن
هشام» من النوع الاول . هناك أيضا القصة التهجيبية
التي تجمع بين القصة والمقال ونجدها عند الخطوط ،
وفي هذه الحقبة ظهرت الرواية التعليمية التاريخية على
يد جورجى زيدان ، وفي احريات هذه الفترة ولدت الرواية
الفنية التي تعاكى القصص الغربي مثل «زينب» للدكتور
محمد حسين هيكل ، كما ولدت أيضا القصة القصيرة
الناصجة على يد محمد تيمور ، وكذلك المسرحية التي
يقول المؤلف ان أول مسرحية في حق الادب المسرحي الحديث
كانت مسرحية «المعتد بن عبادة لإبراهيم مزي» .

وبدا الفترة الرابعة ، وهي «فترة الصراع» في اعقاب
ثورة سنة ١٩١٩ حتى قيام الحرب العالمية الثانية (١٩٢٢-
١٩٣٩) .

وتتميز هذه الفترة بان الصراع قد بدا يتجه الى
الداخل بدلا من التوجه الى الخارج كما كان في الفترات
السابقة ، وكان من الطبيعي ان يتأثر الادب بهذا التحول
الطبيعي الذي خلف وراءه شعورا بالمرارة وخيبة الامل عند
بعض الناس ، او ادى الى الانطواء على النفس أو
الانزواء في قضايا المجتمع عند طائفة اخرى ، ولقد انعكس
كل ذلك على النتاج الادبي .

« .. وهكذا صور ادب تلك الفترة - الى جانب روح
التحرر والثورة - مكانا من صراع انتقال من الحياة
السياسية الى الحياة الفكرية ، ثم الى الحياة
الادبية .. » .

« .. وقد ظهرت دعوة الى وجوب خلق أدب قسومي
يستلهم الواقع المصري ، ولا يستلهم التراث العربي ، كذلك
ظهرت دعوة الى عدم اجلال التراث العربي ، او التسليم
بكل ما جاء منه ، ووجوب إخضاعه للمنهج العلمي وان
شروطه ذلك المنهج » .

ولقد كان طبيعيا ان ينحصر ذلك الاتجاه
التجديدي اللغوي في الشعر ، وان يظهر ذلك الاتجاه
الرومانسي ، او الاتجاه الابتداعي المائل ، كما وصفه
المؤلف « ليموضي بحارته وانفلاقه ما أصاب الحياة
الشعرية من تعهد على أيدي البيهاتيين ، ومن النصار
على أيدي اللغويين .. » .

هذا الاتجاه الذي شاع باسم «مدرسة ابوللو» ومن
أعمدته : أبو شادي ، وإبراهيم ناجي ، ومحمود حسن
إسماعيل ، وأهمشري ، وعلى محمود طه ، وحسن كامل
العصرى ، وصالح جودت ، وغيرهم .

وفي هذا الفصل الذي يعد من اثنى فصول الكتاب ،
قدم المؤلف خلاصة وافية للأثار الملم للحياة السياسية
والاجتماعية والثقافية في هذه الفترة من جميع النواحي ،
كما قام بدراسة هذا الاتجاه الجديد في الشعر دراسة
ماتية تفصل القول في الخصائص الفنية عند شعراء هذا
الاتجاه ، مبيها في الحديث عن دقائق هذه الخصائص
من حيث الأسلوب وطرق الأداء وموسيقى الشعر وما
يتصل بكل ذلك من خصائص التعبير ، وتعد هذه الدراسة
من ادق الدراسات وأعمقها فهما وتوفيقا لشعر هذه
الحقبة .

وأوضح المؤلف كذلك ازدهار النثر في هذه الحقبة ،
وسبقه للشعر ، حتى أصبحت له الصدارة نتيجة للتقدم
الثقافي والنضج الفكري وتقلب الاتجاه الغربي في هذه
الفترة ، وقد اتجه ذلك ظهور أنواع أدبية ثرية جديدة
مثل الترجمة الذاتية ، واليوميات ، والمسرحية المفردة ،
وبعض الألوان الروائية التجديدية . ولقد خص المؤلف
الادب القصصى والمسرحى في هذه الحقبة بكتاب خاص ،
يكمل هذا الكتاب ، ويتحدث بالتفصيل عن اعلام هذه
الانواع الادبية والتأليف .

هذه هي الخطوط العامة لمتغيرات هذا الكتاب
القيم ، وإذا كانت هنالك دراسات متعددة لادب الحديث
تناول بعضها فثنا بعضها لهذا الادب ، أو هي بعضها
بأعلام الحياة الثقافية في هذه الفنون ، أو اهتم بعضها
بمحاكاة تراث محددة من هذه الحقبة الطويلة ، فهناك
أيضا مؤلفات تناولت هذه الحقبة الممتدة ، ولكنها اخطت
اهتمامها بالموجة الاولى لتاريخ الادب ، أو كانت دراسة
عصبية .

والآن فان دراسة شاملة تعنى في العمل الاول بتطور
فنون الادب الحديث ، وتتبع بلور التجديد ، وتلاحظ
في بقعة ودراية نمو هذه البلور ، وتتابع مراحل هذا
النمو ، وتصل الى ماغي بالعصر ، وتفسر التباين الحي
اتصل لهذا التطور ، ولأولاته وصوره المختلفة ، ولقوم
بالتحليل والتركيب ، والتقييم ، والفصل بين المؤثرات
المختلفة ، وتضع كل ذلك في صورة واضحة في الاطار
الفكري والاجتماعي ، وتوضح المؤثرات السياسية والنفسية
التي وجهت هذه الألوان .

مثل هذه الدراسة الجديدة كانت الحاجة اليها
مزايا قائمة ، وإن يقوم بهذه الدراسة استاذ جامعي
مثل الدكتور احمد هيكل ، خير بمثابة البحث . ويحسن
الاعادة من المراجع ، فان هذا وحده يثبت على اهتمامنا
بمثل هذه الألوان .

فلما انصب الى كل ذلك ان صاحب هذه الدراسة
شاعر مرهف الاحساس ، فان ذلك يعني ان مذاقا جديدا
يقبل هذه الدراسة ، ويسمخ عليها قبالة ابداعية ،
ويجها توجهنا بشد اهتمام القارئ ويؤثر فيه .

والذي لا ريب فيه ان هذا الكتاب والكتاب الذي
يكمله والذي خصصه المؤلف للنتاج القصصى والمسرحى
يؤلفان مرجعا فريدا في مكتبة الدراسات الحديثة .

من المجلات العالمية

في مواجهة شكلية جديدة

لما نظرنا إلى العملية الفنية تتماثل في هذا التساؤل: هل يحيا الفنان الحياة، أم أنه يخلق بناء مستقلا من ذات نفسه؟

يقول جون بايلي مادما نعيش في الدنيا فنحن نرى ما هو كأن فيها ونعبر عنه، وسواء سمينا عملية التعبير هذه خلقا أو سميناها معاكاة فإن التسمية لن تغير من حقيقتها شيئا، لكن بعض الفنانين والنقاد ممن يهتمون بالشكل دون سواء يرون غير ذلك، وقد يؤذي مايتوهمون لهم فاعلوه عند ذاك على نتائجهم الجمالي وعلى الصلاقة بينهم وبين التلقى لامعالمهم. والفنان الذي يتناول عمله بأسلوب جمالي يعمل دائما إلى تمثل جمهوره على نحو تمثلته موضوعه، فهو لا يرى أن تكون الرواية - مثلا - معادلا لموضوعها للتتابع التمتع لاحداث الحياة، وليس بعينه أن يقوم اتصال بينه وبين المثالي لأنه بعد ذلك، بل أنه قد يسحب منا هذا الاتصال - أن استطاع - حين يقوم، أو يقطع عليه الطريق حين يتوحيح احتمالات قيامه، وهذا الفنان الأباكم - كما يسميه بايلي - لا يهتم إلا بما يعتقد أنه نتائج مستقل ونابع من ذاته، أما الفنان المتصل فهو - على العكس تماما - الفنان «الحاكي».

إن كاتبا مثل تولستوى - على سبيل المثال - يجهد في أن يتصل بنا ويشرحنا بما يحس وفيما يفكر، لا يمكن أن نعوم حوله شبهة النزعة الاستقلالية، لأن أعماله تهزنا مثلما تهزنا لجانربنا الخاصة في الحياة، ولأنه يمتثلنا من خلال مخلوق مفرد تتحرك داخله مثلما تتحرك في الحياة نفسها، ولأننا لنجد لحظة نشته فيها إلى أننا قد انتزعنا أنفسنا من عمل له كنا نتابعه وأصبحت نواجهه على أنه موضوع يخرج من المادة والألفوف، فمثل ذلك العمل - فيما يرى أورتيجا - لا يمكن أن يميز مجرد «أنه أكثر أو أقل وضوحا بين سائر الأشياء».

- ٢ -

لكن الفنان يرى أحيانا أنه من الممكن اعتبار كلفه الحياة موضوعا جماليا، وإن كان بعض الشعراء والروائيين يدعون أنهم يجمعون بين المعاكاة الاستقلالية autonomy

من دراسة بعنوان: Against a New Formalism: نشرها في المجلة الفصلية: The Critical Quarterly, vol. 10, Nos. 1, 2, p. 60 ff.

مع ملاحظة أن هؤلاء لا يستأثرون ببناء عادة ككتاب من الدرجة الأولى - فرجينيا وولف توجه انتباهنا دائما إلى مائسمة الطبيعة «الحقيقية» للتجربة، وإلى أن هذه الطبيعة تختلف عما نراها عليه حين تمثل أمامنا كنمط متتابع الأجزاء، وهذا يعني بدوره - أو يتطلب منا - أن نتقبل مزاوله الحياة وكان الإنسان لنفسه حصل فيمكن خلعت عليه عملية الحياة استقلالته كما لو كان ذلك قد تم من قبل فنان.

وفي الرحلة إلى الهند «A Passage to India»

لجورجستر معاكاة معاكاة، فهو قد حاول أن يعمل الخواء - الذي لأرضي نسنا - الفنان خارج التجربة التي نستطيع أن نفكرها ونستشعر لها كيفية خاصا مستقلا، حاول أن يحيل هذا الخواء الذي لسطان عليه إلى موضوع جمالي، لكن المألوف الناصح - في نظر بايلي - يحس بأن عملية الحياة في ذاتها لا يمكن أن تتحول على هذا النحو - عند فرجينيا وولف وجورجستر -، وإن الفن خداع بطبعه، وأن هذه الكنايات عن الحياة تقع في نفسه - سواء كانت واضحة أو مستتلفة - على أنها وسيلة تستهدف جعل عملية الحياة شبيها ملموسا قليلا للوصف، لا لتكاد تلتقي في شيء عن الكنايات التي طالما صادفته عن الجماليات.

والفنان الذي يقف خارج «الحياة» يرى العمل الذي يصوله، أو الموضوع الاستقلالي، معادلا للحياة - فهذا يقول رودا في «الأسواق» - «الحياة كل وأنا خارجة». وبالنسبة لفرجينيا وولف وهنري جيمس تقع عليها فكرة الحياة بمعناها المطلق، والرغبة الجياشة والمستوعبة لكل شيء فيها رسالة مقدسة، أما بالنسبة لتولستوى وجان أوستن فلا يهتمهما - ككتاتين - إلا ما يملأه كاتسانين يعيشان، وهما - ككتاتين متصلين أو متعاكين - يوصان إلى أحوار الحياة بحثا عن غايتهما، ومن ثم فهما لا يطمعنا على شيء وإنما يعيشان شيئا من أجلنا، بينما نرى عند اصحاب النزعة الاستقلالية - أمثال فرجينيا وولف وهنري جيمس - أن الاتصال قد أصبح مرادفا الجديد «عري» موضوع جمالي، ودعوتهم إلى الاستقلالية إلى جوار دعوتهم إلى الاتصال ليست في الواقع إلا مصادفة تلقى بين أيديتا بنوع من الخطف بين الاثنين لايسول فيه تططيش أي منهما عن الأخرى. وهكذا فإن الفن العظيم يتناول

الاشياء بكل الاساليب لكن هذا النوع يقف بنفسه في احضان اسلوب واحد يتمثل في اعتبار الشكل هو كل شيء في نفس الوقت الذي يتمثل الدعوة لاسلوب آخر ، ومن ثم فان بعض خصائصه قد نطالمتا وانكنا لا تنتمي اليه شعرا .

- ٢ -

ولاننا نختلف الشكلية الجديدة عن الشكلية القديمة الا في انها قد بالغت في كثيف الموضوع الجمالي ، وزادت - من قصد - من زلته بما اظهر بشكل اوضح ما تنطوي عليه من ازدواجية حين تدعو غرضا الي الاتصال ، او تدعيه ، وصلت هذه الازدواجية حدا جعل نافذة تؤمن بسيادة الشكل مثل سوزان سونتاج تتحدث عن الشكلية فلا تعترف ما اذا كانت تصمد للدفاع عنها او تجري للهجوم عليها ، فهي حين تعتمد على التبرير بعض الملاحظات على الشكلية تتدفع في حماسة الى الدفاع عنها :

« يبدو جينيه في كتاباته وكأنه يطلب منا ان نلصق معه القسوة والخيانة والاباحية والقتل ، لكنه مادام يصعد لتقديم عمل فني فهو لا يدافع عن اي من هذه الاشياء انه يسجل ويستوعب ويعصور في شكل تجريه ... ، ولا ينبغي ان نذهب اهتمامنا بجينيه الا على الطريقة التي يهيم بها الذكاء والحدة في خياله موضوعه ، ومن المتع حقا انه - فيما تذكر سوزان سونتاج - قد قال مؤخرا : لو ان كتبه اثارت القراء جنسيا فلا شك انها قد كتبت بطريقة رديئة ، لان العاطفة الشعرية يجب ان تكون من القوة والعنف بحيث لا يثار القارئ جنسيا . « وليس من تجاربه » او « يهيم موضوعه » او العاطفة الشعرية » ، ولكنه مهما ثابت هذه الجمل على التحليل فانها - في رأي جون بايلي - تعود بنا الى نفس هذا الليم : ان الاتصال قد يتضمن - فيما يبدو - شيئا واحدا ، لكن العمل الفني - كعمل جمالي استقلالي - يتضمن شيئا آخر غير موضوع ذلك العمل .

ان مدافع سوزان سونتاج الى الالة هذه النقطه حول جينيه - دون ان تشير مثلا الى ريتاردسون او اوسكار وايلد او هنري جيمس - ما اشار اليه جينيه من ازدواجية حين اشار الى موضوع جمالي انتصرت فيه النظرية الشكلية ، واتحدت وانصلت في آن واحد فكرنا المعاكسة والاستقلالية يوحى نام نتيجة لانعام الكاتب نفسه على موضوعه بين آن واخر .

وليست الدعوة المعصومة التي يحمل لواها معتقدا الشكلية ، والتي تاتي على الفن الاتصال المباشر بالدعوة الجديدة الا ان الشكلية الجديدة قد لجأت الى المخالفة والدفاع في الاطلاق من نفسها نقول جون كيج : « ليس لدى شيء اقله وأنا اقوله ، وهذا هو الشعر » ، لكن ههنا المخالفة سرعان ما يلغسها الحقل الواهي بالتراث ، فما اكثر ما قيل مثلا من قبل ، والمرب في قول كيج ما يقوله ناقد معروف مثل فرانك كيرمود الذي يرى - متاثرا بوالاس ستيفنز - ان الاساس في هرة الرواية هو جانب « العمل

اليدوي » فيها ، وهو يقدم ههنا الجانب على امكان ان تصل التجربة في الرواية او الشعر بالتجربة في الحياة ، ومنه ان الاديب الفنان البالغ النور هو ذلك الذي يمي ان الهمية في فنه للشكل لا التجربة ، والذي يلعب لخياله الروائي دون ان يتلب عن الحقيقة .

- ٤ -

يرى دكتور جرتسون ان الجمهور في المسرح لا يتدفع في حقيقة ما يبدو من واقعية فيما يشهده ، ومن ثم فان كل الواسطات التقليدية الهادفة الى ايمان الخيال كي لا يظهر وهما هي نوع من الوهم لا يفرق عن نوع الواقعية التي تحقق بهذه السمات ، ومع ذلك فهو لا يتصور ان ينطق المسرح في تقديم وهم مرسوم يوحى بقصد ان يترك بصماته كوه ، لكن هذا هو ما حدث بالفعل في مسرح ما بعد بريغت . ولريبرند ويليام في كتابه الجديد « القاساة الحديثة Modern Tragedy تعليقات على هذا :

« لقد ساد استخدام الوهم كمعصر في الحدث الدراسي وظلت طبيعة الفن ارادية استعانت بالوهم الذي يمكن ان يتحول الى حقيقة ، لكننا قد وصلنا اليوم - في اتمال مشهورة - الى حدث كله وهم خالص ، او حدث يحاول ان يكون وهما . الوهم ليس وسيلة الى الحقيقة بل تعب من الوهم نفسه ، وسرعان ما يعترض العمل على نفسه ويخرج الفنان على تلك الحالة التي يتهدد فيها تعبره ان يصبح حقيقيا (حين يفلس في التعبير عن الوهم المانع) ، وفي نطاق هذا الوهم ينظر الى التوتر العادي للتجربة على انه شيء حقيقي ، وهذه التطليقات في الحقل تسير فوق حقيقة الفلمية ، فلقد توصلنا الى مثل ههنا التوتر بين ما تكون عليه الكلمات وما يوحى به - وقد كان هذا هو اساس التمييز القديم بين المصاكة والاستقلالية - فالكلمات فن ولكن معانها تعالي الحياة ، ومن خلال تنوع هذا التوتر يزعج الفرصة للكمال الجمالي ، وقد مثلا هذا التعبير لشكسبير : « هنا يراد دونكان متدارا بعينه الفضي لى الدم اللهب » الذي يقوم فيه التوتر بين معنى مرعب وكلمات على عكس ذلك ، والذي تكشف من خلاله الحقيقة ، حقيقة القتل ، وحقيقة طبيعة مكث ، والشاعر الحديث او الكاتب المسرحي قد يحاول ان يجعل الكلمات هي كل شيء وان يسقط مثل هذا التوتر الذي يجسلي الحقيقة ، وفي ههنا النقطه - وقد جردت الكلمة من اي احتمال كمني يوحى به - تصبح الكلمات في الحقيقة وهما ، وهو لا يباقي بقوة التأثير التي تنهش من لصاد الشكل مع الموضوع بعا من مساواة ان يكون هو هو .

ولما يجب ان يدعي الشكليون ان ما يوحهه الناس نوعا من الالة الجنسية الفاضحة ليس كذلك ، وهذا صحيح الى حد ما فالكتابة الجنسية الناجحة تتضمن تورا بين موضوعات الجنس وبين المعنى العام الذي تقدمه ، وفي هذا يتقوى شكسبير وروبرت كاكين جنسين على جينيه لانها - قبل هذا - فنانان اكثر نطقا منه ، فلهما لا يطاوع

استجابتنا الجنسية واتما بسج التجربة خارجنا وعلى مسافة منا فلذا اجتدنا نساء رويت أو وصف شكسبير لا يوجب في السري فلن يأت ذلك كثيرا عما لو حدث العكس لكنه ليس لمة احساس من أي نوع بأن شكسبير أو رويت يحاول أن يهدم موضوعه بذلك وحدة خيال بل العكس هو الصحيح ، فهما يمتنان بأن يترجماه - بأكثر ما يمكن من حيوية - في مصطلحات الحياة العادية والمهم المادى .

- ٥ -

لقد أعلن ماثيو لرنولد في سنة 1٨٧٠ في مزيج غريب من التناؤل والباس تميز به دائما نفخته التعليمية « إن مستقبل الشعر العظيم » ، ولقد أصر لرنولد ذلك على أن الشعر ينبغي أن يستمد قوته من أفكار الحياة ، ومن قدرته على طرح ذلك السؤال : كيف نميش ؟ ولقد تحقق هذا الشرط (الذي حركة تولستوى في مثل صورة لا في الشعر العظيم واتما في الروايات العظيمة . وبقي كل ما عايناه العمل الشكلى على معطيات لرنولد أنه ينبغي أن يلقى في ذوق تقليدى في الشعر ، أما هوسبان فيصر على أن الناس عندما يقولون أنهم يستمتعون بقصيدة ما فانهم في الغالب يستمتعون بشيء ما فيها فحسب ، وقد تحقق هذا الاعتقاد في الرواية الجديدة التي أصبحت كالقصيدة ، فمنعنا لاستمتاع بما يقره جنيته من الاختلاس أو اللواط ولاهتم به واتما لاستمتاع فلفظ بطريقة تصويره في شكل هيئة الاشياء . ولهذا لا يزال المستقبل (الرواية) - عند سوزن سونتاغ - عظيما ويشاركها في هذا الرأي المثلثون الفرنسيون المحرفون . وعندما يلقى روبرت جرييه أنه قد اكتشف في نفسه من جديد كل عالم الخيال الشعبي « فاننا نستعرف في هذا على الدعوة الفرنسية المعاصرة التي تعمل ملابح الدعوة الثنائفة لفرجينيا وولف - صاحبة التذمة الاستثنائية - الى «واقعية عظيمة» ، ويلهب مايكل بتر أبعد من ذلك الى أن التجسرية الشكلى هي أقصى ما يمكن أن تحققة الرواية من الواقعية ، فان الفن بهذا المهم يبعد لنا صياغة الحياة من جديد بحيث تصبح رحلات الظهار مسافرا قرأ بتر شبيهة برحلات الظهار التي قراها عنده ، وتصبح سيارات الأتوبيس ومجال الزهور شبيهة بأشغالها في روايات فرجينيا وولف عنده قرائها .

وهناك دعوة أخرى تقول بأن «الفن» - في كلمات بيتر بروكس - أقل ذاته لا يكتفى تمامًا ، وهذا يعني أن وهي الكاتب بذاته ، وجهاده للصالحية بين هذا الوعي وبين خلق موضوع فنى ينبغي أن يعكس الصعوبة المتزايدة التي تواجه أفراد المجتمع في معادلتهم اقتاع أنفسهم بأن كل ما يحدث خارجهم هو بالفضل حقيقى وموجود . إن عدم لغة الفنان بقدرة على التعلق دون أن يكون محاطا بشيطان ملهم يلازمه أبدا مصافا الى الشك في عملية الخلق نفسها يعكس انعداما عاما لثقة الفنان في الحقائق المكتنة في العالم الخارجى . فثمة احساس يفسد على الفرد المقرب بأن ماحوله ليس حقيقيا ، وبالتالي يفسد على

الفنان ليحاول خلق الحقيقة من خلال نمط لا يمكن أن يتحقق الا بالانزلاق في الشكلى . وهنا تصبح الشكلى مرادفا لعدم الايمان بالقدرة على الخلق وامكانياته ، وهي بالتالى تتصل عن قرب بيرية عامة في امكانيات الحياة وامكان التعبير عن المعاطلة أو حتى عن الاحساس بها .

عندما يقول روبرت جرييه أنه قد اكتشف في نفسه عالم الخيال الشعبي بومته فهذا يعنى - في التطبيق - أنه مهتم بالتكنيك للوصول الى أحلام اليقظة للرائه ، ففكرة طمة «الناخلة» - على سبيل المثال - قائمة على أن لاشء يحدث سوى ما يرغب الناظر في التفكير في أنه يحدث ، وبالتالي تتغلب القصة من مكانها ولذا أجراست موهبائنا يستطيع القارئ والكاتب أن يردا في صوت واحد مع الشاعر توم جن «لنا نعرف أنك تعرف اني أعرف أنك تعرف اني أعرف» .

هكذا ابتعدت الشكلى الجديدة الى أبعد الحدود من صفات الفن العظيم الذى يدعو الى تعاوننا ويرحب به ، والذى يسمح لنا - في سماء - بأى مدى من التعبير نصل اليه ، والذى يروغ دائما من معاولتنا الجارية في الخفاء ل تسميته كلية ويصر في فتاد على أن يظل خارجنا ، ولعل أسمى مزايا مثل هذا الفن وأعظم قيمة في أنه يوضح بما لا يقبل الجدل أننا - بتعبير لرنولد - نستطيع أن نرى ال «قربنا الأبدى» وأن لمة شيئا خارجنا لن يتقدم نلوسنا أبدا .

إن الشكلى الجديدة - فيما تبدو - تسعى الى أسلوب جديد للاتصال بعيد من مواجهة الواقع وهي تعتمد على النقاد (والى الكاتب يكون الكاتب نفسه هو الناقد) ومهمة الناقد إذا ذاك هي تجميع الأجزاء المبدية القابلة للتحويل والتعديل ومحاولة امتناع احساسا ما فيها يوحى اينما بشيء ، والفراق كبير بين هذه المهمة ومهمة الناقد الحقيقي الذى يقدم فهما من خلال ألف فهم صيغت جميعا على أساس حقائق متساوية ، الأولى يصف دائرة أخسرى حول دائرة العمل ، والثانى يصف نقطة جديدة تكمل خط التوصيل التابع من قلب العمل الفنى الحقيقى والذى يصله بالتحقيق .

هكذا يظل الفن خارجنا في أصرار لاتنا مع مبدعه على اتصال تام ، وكما هو الحال مع القصة اليوم أصبح الشعر الحديث في كثير من الأحيان - يستبدل بالاتصال نوعا من الألفة العاطفية التى لاتبنى شيئا ، فأصبح يقدم نفسه كجزء ممكن منا ، وتبنى هذه الألفة مقهورا لمحاولته القسمة من أجل الحياة والاستعداد ، فلذا تأملنا أيا من الشعراء الحديثين - نتوقع أن يكتب له الاستعداد كان : أودن ، وادريان مور ، ودوريت لويل ، واليزابيث باشيوب ، وفيليب لارين ، أول من تطلع مفيلتنا أسماؤهم وهؤلاء الشعراء جميعا تتكلم متصلون تماما لكاتب الرواية التقليدية وبرغم الاختلاف في الشكل فان الاتصال الذى يحقانه أولئك الشعراء لا يطبع في نلوسنا أيا مصافنا

مما يطبعه اتصال كتساب الرواية التقليدية .
فالإنسية الشعرية عند ماريان مور - مثلاً - أو عند أودن
نفسه هي وسيلة أو حيلة للاتصال وإقامة علاقة ما ولكنها
لا تنهض في ذاتها موضوعات ذات قيمة فردية خاصة بنا تأتي
من طريق التألف صنفه تنجزنا السابقة أو استمعناها
لها عندما توافق جميعاً ، وأخسراً نحن لانملك ان
لأنحب الشعر الحديث عند قرأته مثلاً لانملك ان نكره
جيبه فلنأنا نملك ما يكفي لتدعيم موقفنا من الشعراء

كمال معدوح حمدي

٢٠٠١ فورستر في عيده التسعين

في مطلع هذا العام اتم الروائي الإنجليزي المعاصر
أ.م. فورستر عيد ميلاده التسعين . وقد صدر بهذه
المناسبة من دار «ادوارد ارنولد» للنشر بانجلترا كتاب
عن فورستر ، حرره أوليفر ستوليريس ، واشترك في
كتابة مقدمة خمسة عشر كاتباً من المحبين بفن هذا
الروائي العظيم . وقد نشرت جريدة الجارديان في عددها
الصادر في أول يناير الماضي منتخبات من إحدى مقالات
هذا الكاتب ، وعنوانها «توجه من أ.م. فورستر» ، بقلم
و.ج. هـ. سبروت ، استاذ علم النفس بجامعة نوتنجام،
وهو صديق حميم لفورستر منذ أكثر من أربعين عاماً .

يقول سبروت : قبل ان أبدأ كلامي ، يجعل في ان
أعلن شيئاً . ان فورستر لم يكن لي صديقاً حميماً ، بل
مرشداً أيضاً . فلهذا التفتيت به في المحاضرات لما ألقى
الأشخاص تألراً في حياته . وما أذكر هذا لأنه لابد لي
بالضرورة ، من ان أكتب عنه من زاويتي الشخصية ،
وعلى ذلك فقد أقدم له صورة لا يعرفها كثير من الناس ،
بل قد لا يعرفها - ان جاز لي ان أقول ذلك - فورستر
نفسه . وهذا امر لايسهل لاجتنابه - ومهما يكن من امر ،
فان مايعينني من اسامة تصويره اسامة كاملة انما هو
استنهاض بكلماته ، خاصة في كتابه المسمى « هفتان
للديمقراطية » .

عندما توفى فورستر من كتابة الروايات فلما حكيماً .
لايعني هذا ، بطبيعة الحال ، انه اتخذ مهنة أخرى ، كما
قد يتحول سبيل الى بناء . فقد كانت الحكمة كاملة منذ
البداءة . وعندى ان جاذبية قصصه لا تكمن في هذه القصص
نفسها قدر ما تكمن في لطيفاته على شخصياتها ومواجهة
بعضهم لبعض . ومهما يكن من امر ، فإنه منذ نشر روايته
« الطريق الى الهناك » صدر بحير عن آرائه على نحو أكثر
مباشرة . وهذا هو ماأعنيه بقولي انه فلما حكيماً ، وهي
كلمة أشتى الى تروق له ، ولكي لا أجد أي كلمة أخرى
تعمل محلها .

ومنذ ١٩٢٥ وهو يعيش في كامبردج كرسيل فكري في
كلية الملك بجامعة كامبردج . وقد عاش فيها بين أصدقاء
مخلصين ، وأحرز بالإضافة الى ذلك نجاحاً كبيراً بين
الشباب . يدهي ان كبره تروى هي ما يجذبهم اليه ،

او من جيبه ، لا يكفي مايقوله جيبه من فنه او مايقوله
نقاده من ذلك الفن ، فالحب والبصيص يحتاجان نوعاً من
التوتر الذاتي وهو ما تلبه الشخصية الجديدة . قد يصدق
مايقوله عيسى من ان الشاعر يصوغ الشعر من خلال
توتره ومنازحته لنفسه ، لكنه لكي ينتشر ذلك الشعر
ويذيع يجب ان يتنازعا أيضاً ويقوم بيننا وبينه حوار .

كما تأسرهم جاذبيته وخيطه - فهو قد ظل دائماً يعرض
دعشة صادقة من كون أي شخص يلقى اليه بأقل قدر من
اهتمامه . لقد لعبت شهرته وجاذبيته دورهما في اجتذاب
الشباب وغيرهم . ولكن هذه ليست هي القصة كاملة .
فقد أدرك الشباب انه رجل حكيم . انه يتلقى أراهم
وهم يستمعون بالاستماع الي تعليقاته عليها ، لانها
كثيراً ما تنطق مع آرائهم الخاصة . لا يجب ان كان من
أبرز أعضاء « الحركة المذهب الإنساني » في جامعة كامبردج .

وفورستر فيما اتى خلقه بان يوافق (رغم انه ليس
خيطاً بان يعبر عن نفسه بهذه الطريقة اللامعارة) على
ان من منجزات النوع الإنساني إقامة وتهديب معيار للقيم
المعنوية . فالمعيار الأخلاقي مركوزة في فطرة الإنسان ،
ثم يحير الثمن ليقتنها ويؤكدها .

ومن المنجزات الأخرى لتنوع الإنساني إنتاج الأعمال
الفنية . وعند فورستر ان هذا ربما كان اعظم منجزاته .
ففي محاضرة له عن « الفن للفن » يقابل بين فوضى الحياة
اليومية ونظام العمل الفني الذي « يخلق مستقلاً بذاته » .
ويؤكد « لا وجود للفن بحسب » ، وانما دوامه أيضاً .
وعندما أرجع بعصري الى الماضي ، يلوح لي ان كل ما قد
كان هو كما يلي : أسس مواتية للمناقشة والإبداع ،
أسس مواتية طفيلة في فرة فوضى متفرقة ، حيث اللغز
تلجس والتشابه تسج ، والرقبة في خلق نظام تجد لها
اشباعاً مؤلماً » .

وفي مقالاته المسماة « الفن عن التوقيع » ينظر الى العمل
الفني على انه فنل من التوقيع . فان للفنان ، وربما
أيضاً لكل انسان الى حد ما ، شخصيتين . هاتيتان الشخصية
« الفنية » التي نعيش بها في حياتنا اليومية . وهاتيتان
الشخصية « اللادنية » : « التي تتجاوز كياننا الفاضلة » ،
وفيها يلقى الفنان بدلوه (وهي استعارة كثيراً ما يستعملها
فورستر) ومنها يطلق عمله الفني .

يبد ان خلق الأعمال الفنية يتطلب ظروفها مواتية .
ومقالة « الفن للفن » تحتوي على هذه الكلمات : « ان
ما أعمل فيه اليوم انما هو فوضى تكون أكثر مواتية للفنانين
من فوضلتنا الحالية ، ولعدهم بالهام اكمل وظروف مادية
الحصل » .

وهكذا فإن النوع الإنساني قد أخرج أفرادا ذوي قيمة من الناحية المعنوية وأعمالا فنية . وحينما يقول « أفرادا ذوي قيمة من الناحية المعنوية » لا يعني بذلك القديسين ولدى الفضائل الباهرة . لأدب ل أن فوردستر خلق بأن يدرجهم في هذه الطائفة . ولكنه أكثر ندولا للبسطاء الرحماء الذين لا يعرفون التظاهر ، ولئن تصادف أن كانوا لذكياء فخطأ يفلتون ، لأن ذلك من شأنه أن يجعل أحاديثهم أكثر حياة . ولكن هذا ليس هو المهم في نظرهم . أن ما يهمهم حقا هو هذه الشخصية وحرارتها .

أكثر من ذلك أن الفرد ، وليس الإنسانية ، هو ماثير اهتمامه : « ليس لدى أيمن صولي بالنسب . وإنما أومن بالفرد . فهو يلوح لي اجتازا قديما » . ولست ألق بأى وجهة نظر تقبل من شأنه . ويتضح هذا على نحو أشد في مقالته المسماة « هذا ما أومن به » . أنه يتساءل في هذه المقالة : « من أين أبدأ ؟ من العلاقات الشخصية » . ثم يبدى بهذه الكلمات المشهورة : « أتى أكره فكرة الغشاي » . ولو كان على أن يختار بين خيانة بلدى وخيانة صديق ، فأرجو أن يجد في نفس من الشجاعة مايجملنى أخون بلدى » . غير أن الأفراد ينبغي أن تتاح لهم الفرصة كي ينمو طاقاتهم ، أما في خلق الأعمال الفنية ، أو القيام بالكتشافات العلمية ، أو أن يمزقوا « الخلالين في حياتهم الخاصة » . وهنا يعمل فوردستر إلى مسألة الديمقراطية . فإن كل هؤلاء الناس بحاجة إلى أن يعبروا عن أنفسهم . وليس بوسعهم أن يفعلوا ذلك إلا إذا منحهم المجتمع حرية فعله ، والجمع الذى يتمتعهم كبر قديما من الحرية هو المجتمع الديمقراطي .. وهكذا فلنطلق هاتين نسختي للديمقراطية » .

ول قلب القلمة يرى فوردستر « ديمقراطية من الحساسين والعقلاء والشجعان » .. ومع وجود هذا التمسك بالإنشغال الذين دائما مايعبرون حياة الفرد إذا كانت له عيائن للرؤية وبدان نفس ، لا يمكن للمرء أن يعد تجربة حياته على الأرض فشلا » .

ولست عنوان البسائط صميكة كتب الناقد الإنجليزي المعاصر فرانك كيرمود في صحيفة الجارديان أيضا (١٠ يناير ١٩٦٩) مقالة عن الشاعر والروائي الأمريكى وليام كارلوس وليامز بمثابة صدور كتابه « السيرة » وليام كارلوس وليامز الذاتية » عن دار ماكجييون آند كى للشر . يقول كيرمود : لقد كان وليامز ، الذى تولى من تسعة وسبعين عاما في ١٩٦٢ ، ممارسا للطب في إحدى مدن نيو جيرسى ، ولكنه كان أيضا شاعرا قراية ستين عاما . وكانت هاتان الهاتان من التداخل في حياته إلى الحد الذى يكون معه من الخطأ أن نصف شعره بأنه مهتة الشالية . ومع ذلك فقد كان على وليامز ، كى ينتقل ككاتب ، أن ينتظر إلى ما بعد الحرب العالمية الثانية . ومنذ ذلك الحين صار الكثيرون يميلون إلى اللحن لا بأنه شاعر عظيم فحسب ، وإنما أيضا بأنه ربما كان أعظم الشعراء الأمريكين الحديثين . ولم ينتقل هذا الرأى بعد

إلى إنجلترا ، التى لم تشر قصائده إلا بعد موته . وكتاب « سيرة » وليام كارلوس وليامز الذاتية » هو تسع كتاب لوليامز ينشر في إنجلترا (إذا استثنينا الكتاب القيد الذى حرره م.ل. روزنتال وجمع فيه مختارات من أعماله وليامز) . غير أنه مازال هناك المزيد من أعماله ينتظر النشر . فقد كانت غزارة الإنتاج وعدم الاهتمام بالأراء الشائعة من الجودة جزءا من منهجه . ونحن الذين نعيش في بلد ونستخدم لغة ظل يرغفها بعتاء .

كان وليامز متحمسا لأمريكا وللمجم اللغلى الأمريكى باعتباره متميزا عن المجم اللغلى الإنجليزي . ماثلنا في حيرة من أمره ، لأنهم مكن عظمتهم . غير أنه يصدر هذه الترجمة الذاتية ، التى تكمل مجموعاته الشعرية الأربع ، يجعل بنا أن نتكهن من أن نهر بل وان نفس بالسبب في تقدير الأمريكين له .

لقد ولد وليامز وتولى في نفس البلدة . ولكن هذا لايعنى أن عزلة الثقافية كانت من نوع بدائى . فعندما كان يدرس الطب ، كان صديقا لأدرا باوند وميران مرز ، وكان يعرف مواهبته الذين لفرؤا في باريس أثناء العشرينيات وكثيرا ماكان يقول أن اللغة الأمريكية وشعرها مستقلان عن كل مالا شكسبير في الإنجليزية ، وأن البيوت (بالسلاخه من وطنه ، ونزخته المالية الشاملة) هو زعيم الخونة ، لا باح للمجم اللغلى الأمريكى المكتشف حديثا للأنجليز والأكاديميين . غير أن ماكان وليامز يبحث عنه لم يكن لقاء أمريكية مقفودا بقدر ماكان واقفا متخيلا حديثا يظل من المقلوبات القوية والمروسية والثقافية القديمة . وكان شمارة في كتابة هذا الشعر الجديد هو : لا الخلق من الأشياء ، بل الأشياء ذاتها . وفي سيرته ترى كيف التحمت هذه الكلمات بنسيج حياته .

وليس لكتابته هذا التركيب : فإن الخبرة التى عاشها في متصلة ، وحكاياها واستبصاراته ترد كلفسا التلق . انها فاتحة نشرة ، نزع منها طابع الأسطورة . ومع ذلك فإن التأثير الذى بعده الكتاب لا يوحى أيتها فحسب بحياة تعلق على ذكرياتها المتفرقة ، وإنما هو يوحى أيتها بنوع من الدنيوية قديما (أنه يقول في كتابه الباراكلمسى « تورا في الجسيم » :

« ليس في الأدب ما هو قديس ، وإنما هو معلون من أحد طرفيه إلى الطرف الآخر » . فكل شيء يعيش ويتغير ليس ، في نظره ، مقدسا ، ولكنه ربما كان شعرا . وإذا كان جيبيا وشاعرا ، فقد رأى هذا العالم المكون من الخطط والاقنابى والفكر . غير أنه ، بإمكان رؤيته له ، صنع منه شعرا ، وبذلك نلام كما يقول في أحسنه قصائده :

قدرة الجمال

على تصحيح كل الشرور

وحديث وليامز من هذا الجانب الزوج من حياته (الطب والشعر) يجعل من كتابه هذا أقوى سيرة شعرية منذ كتب بيتس سيرته . أنها تدور حول أبصار الناس والأشياء بوضوح وكذلك استشعار الحب لهم . أنه

تشخيص وشعر . وحتى الفراء الذين لم يتعودوا بمسد على التعاطف الكامل مع شعره يشعرون بأن قصيدته المسماة «الباروقة» تلك الزهرة الضاربة إلى الخضرة» قصيدة حب مرموقة ، وأن سرته الذاتية تسجل عالمه الذي خلقه خلقا ، وأشاع فيه البهجة . يقول : «ما الذي أبحث عنه في المرأة ؟ أنه الموت ، فيما أظن ، لأنه هو كل ما أراه - على أية حال - في هذه الفروپ المتنوعة من الكمال» . ونحن أحيانا ما نجد هنا الشيء نفسه ، ولكننا نجد أيضا الفكاره من الشيء . وأن الذين يذكرون مقارنته النصرية الشهيرة «هبة اليد الحمراء» :

شيء كثير يتوقف
على
هبة
يد
حمراء
يلمع عليها
مساء
المطر
بالقرب من
الأفراخ البيضاء .

عادة ما ينسون أول خمس كلمات في هذه القصيدة . فوليامز لم يعم بالشعر فقط ، وإنما أيضا بلف يتوقف عليه . لقد كان كل شيء مهما في نظره : ولهذا أراد أن يكون مجددا على نحو أشد جذرية حتى من باوند . وكان ممجبا بجرترود ستين لأنها تؤمن بأن على الشعراء أن يجدوا في

شعرهم ثورة تناظر تلك التي أحدثها الرسامون في فن التصوير ، وأن عليهم إعادة تقييم مفهوم «الحكاية» القديم . على الشاعر أن يتدع شكلا جديدا « وأن يتكرر ، إذا جاز لي أن أقول ذلك ، موضوعا يتشعب مع عصره» . وقد عاش وليامز ليرى جيلا من الشعراء الأمريكيين يطور هذه الدعوة . وأنه ليورد بالتفصيل ، وموافقا ، بيان الشاعر الأمريكي أولسون ، الذي يمثل رفضا أمريكيا لليتوري الأوربي النزعة .

غير أن سيرة وليامز إنما تسجل ، في المحل الأول ، حياة فريدة وشعرية . فالشاعر الطبيب يتابع «الجسر المسكين القهقري في تلك الضلجان والكهوف» . وأن يزور باوند في مسجته العقلية ، يتذكر - دون شرح عليم - صورة من شعر وودزورث : مربي عار ملتصق بزجاج نافذة : «اللحم الأبيض كبطن حيوان بيضاء ، متصلة عن العالم الخارجي ، دون جنون ، متصلة في صمت بالزجاج» . في مثل هذه اللحظات كان وليامز يسمع ، كسله العظيم ، «لغة جديدة أشد عمقا تكمن تحتها كل الجدليات ... أنها مايسمونه الشعر» .

ومتيج وليامز العشوائي أحيانا ما يجعله مملا أو مغرورا . ولو كان هذا الكتاب مجرد حكايات أو حديث عن الشعر لما لاح ذلك للقارئ العادي خارجا عن السياق كثيرا . غير أنه لا كان يبارى بساطة شعره الصعبة فانه كتاب مليء بالعنفاء ، وعمل شاعر ينفي أن يهمن ، نحن الذين لم نتعلم لفتنا الإنجليزية ، مثلما تعلم مواطنو وليامز لتعلم الإنجليزية ، من الفواء جدات بولنديات .

ماهر شليق فريد

ترقبوا صدور

مجلة المسرح

في ثوبها الجديد

تصدر في الخامس عشر من كل شهر

رئيس التحرير : صلاح عبد الصبور

القراء والكتاب

رد على نقد كتاب نظرية الدراما

في مقال نشر بمجلة المجلة في عددها الصادر في فبراير الماضي من كتابي نظرية الدراما لاحظت أن صاحب المقال كان شديد الاهتمام . كان يبين مدى تشابه بعض المواد التي وردت في الكتاب مع بعض مراجعه مع أن هذه المراجع كلها قد ذكرتها في آخر الكتاب فهل كان يتصور صاحب المقال أنه من الواجب أن أزيل صفحات كتابي بالمراجع التي استقيت منها المادة أولاً وأخيراً ؟ إن هذا يحدث إذا كان الكتاب بحثاً جديداً يكتب للمتخصص أم لا والكتاب قد كتب للقارئ العادي فالعرف يقتضي أن أذكر المراجع كلها دفعة واحدة وفي آخر الكتاب ولكن تبيّن أن صاحب المقال لا يعرف هذا العرف والأول هو على نفسه إيجاد بقائه للاستدلال دون أن يحقق نتيجة ما « فهو كمن فسر آلاء بعد الجهد بالآء » .

ولكن أزيد أيضاً قد يكون هناك بعض التشابه بين بعض مواد الكتاب والمراجع المستمدة منها هذه المواد ولا أقول أن هذا قد أتى عن طريق المصادفة ولكن عن طريق طبيعة الأشياء .. فهذا التشابه نفسه أو مثله أو بعضه موجود بين المراجع بعضها والبعض .. بين بروكيوتولوسون ونيكول مثلاً لأن كلا منهم يكتب تاريخ المسرح وتاريخ نظرية الدراما ومن طبيعة التاريخ أنه يقوم على حقائق موسوعية لا يمكن لأحد تغييرها وإن كان أحياناً يملك تفسيرها فهل يستغرب بعد هذا أن تتشابه المراجع فيما بينها أو أن تتفق بعض مواد الكتاب مع المراجع التي استمدت منها .

أنه أمر طبيعي بل وبيدي أيضاً .

وفي حديث صحفي لي بجريدة الأخبار الصادرة في ٢٠ يناير سنة ١٩٦٩ أي قبل صدور مجلة المجلة بأسبوع قلت : « فيما عدا أرسطو وبعض الأجزاء الخاصة بمسرح العيث لأدمي أتى إليّ في هذا الكتاب بجديدها وقلت

أيضاً « أتى بجديده في الأدب الأوروبي فأتى كتبه ونشره باللغة الإنجليزية » .

وهذا التمييز هام لأن له دلالة .. فالإبحسان الجديدة التي يتسنى لي كتابتها في الأدب الأوروبي أجده نفسي مثقراً بنشرها باللغة الإنجليزية وذلك لسببين أولاً أنها تصنف الجديد إلى التراث النقدي في هذه اللغة .. وهذا هو الهدف من كتابتها .. وثانياً أتى لو نشرتها بالعربية لما افادت بل ربما أضرّت لأنها لن تكون بالنسبة لقارئ العربية العادي أكثر من غلام يحتاج إلى خلفية علمية تشرحها وتفسرها ومادامت هذه الخلفية غير موجودة أصلاً فهذه الغلام سوف تلبّل الفكر أكثر مما تفيد .. وتطهرني بهذه المناسبة تجربة مرت بها منذ حوالي عشرين عاماً عندما قمت بترجمة عدد من المقالات النقدية في الأدب الإنجليزي إلى العربية فكانت فائدة محصورة وكان ضررها الناشئ عن سوء فهمها أمم .. ولذلك عندما أنشأت عند انعام السلسلة النقدية التي تصدرها مكتبة الانجلو المصرية بعنوان « فلسفة النقد الحديث » اشترطت أن تعرض النقايات النقدية مشروحة مبسطة بدلاً من أن تترجم كما هي ..

يبقى بعد ذلك نقطة وهي أننا رغم التخصص ورغم قدرتنا كأصالة متخصصين في الأدب الغربية على المساهمة في المكتبة النقدية لهذه الأدب - فما زالت لنا رسالة هي نفس رسالة الطقاد وهو حسين وهيكمل منذ أكثر من ثلاثين سنة - هذه الرسالة التي نقل الثقافة الغربية إلى اللغة العربية ببساطة ودون استعلاء .. فلا أحد يدعي أن أترجم هيكل التي كتب فيها عن شكلي وبيرون وروسو هي أبحاث جديدة عن هؤلاء - ولا أحد يتصور أن ساعات بين الكتب التي نشرها العقاد تمثل جهوداً أصيلة في نقد الكتب .. فهذه أو تلك ليست إلا جهوداً متواضعة - ومع ذلك أو من أجل ذلك - فهي ضرورية للتعريف بالثقافة الغربية .. وبالتالي كتاب نظرية الدراما فقد حاولت فيه أن أستعرض النظرية منذ بدايتها إلى الآن كما تطورت على أيدي النقاد ورجال المسرح بمر العصور بقصد تعريف قارئ العربية بالموضوع حتى تتسنى له نظرة شاملة إليه .

هذه حقيقة موسوعية ولكن بعضنا للأسف لا يستطيع إدراكها لأنه لا يستطيع أن يرى الأشياء كما هي .. فكل من يرى الشيء كما هو نحن بحاجة إلى منهج نقدي أو على الأقل نحن بحاجة إلى الإجابة على السؤال « ما هو الهدف الذي نبني تحقيقه من كتابة النقد ؟ » .

أما أن نصلح بالقلم وكتيب مجرد الكتابة فلم يقل أحد إلى الآن فإن النقد - كاللغة والكلام - يستطعم كل إنسان .

وشاد رشدي

في العدد الماضي من « المجلة » قدم الأستاذ صبرى حافظ هذه المجموعة التي تضم مختارات من الشعر المجري، وأود أولا أن أشكر له اهتمامه بهذه المجموعة التي فمت بصياغتها شعرا .

غير أن لي عدیدا من الملاحظات على مقاله ، وسوف أوجز بعضها بقدر ما يسمح به المجال . من هذه الملاحظات أن الأستاذ صبرى قد نقد بشدة طريقة الاختيار لشعراء هذه المجموعة ، والتي قام بها الشاعر المجري الكبير « جيزا كيباش » ، ففي رأي الأستاذ صبرى أن هذه المختارات قد اهتمت بالشعراء الذين كتبوا شعرا وطنيا ، وأنها قد أغفلت تيار الشعر الفنتي والرومانسي .. ، ثم ذكر أسماء طائفة من الشعراء المجريين الذين لم يمثلوا في هذه المجموعة معتمداً في ذلك على دائرة المعارف البريطانية في مقال عن الأدب المجري .

ولما كان الأستاذ صبرى حافظ لم تتج له فرصة قراءة أشعار هؤلاء الشعراء ، فإن المقارنة بالتالي بينهم وبين الشعراء الذين تضمنت المختارات نماذج من إنتاجهم مستعجلة .

وتبقى بعد ذلك قضية الاختيار ذاتها ، فما دامت المختارات لا يمكن بالطبع أن تتضمن جميع الشعراء ، فلا بد إذن من اختيار بعض هؤلاء الشعراء ، فإذا افترضنا أن الاختيار كان قد تم بالصورة التي اقترحتها ، فإن القضية لن تحسم ، وسوف يظل السؤال « لماذا » قائما إلى مالا نهاية .

ومع أنني لا أنوي امداف عن قضية « الاختيار » في هذه المجموعة ، لكنني أود أن أوضح أن هذه المجموعة - بالإضافة إلى الشعر الشعبي الذي يمثل ما يقرب من ثلثها - قد تمثلت فيها ، على نحو ما ، الأسماء العظيمة في الشعر المجري منذ القرن السادس عشر بالشكل الذي يعطي القارئ صورة صادقة لهذا الشعر .

إن الصورة التي رسمها الأستاذ صبرى توهم القارئ بأن هذه المجموعة لم تهتم بغير الشعر الوطني ، على حين أن هذه المختارات تضم عشرات القصائد الفنتالية والرمزية والتصعبية والغنيات الحب الراتمة ، بالإضافة إلى الألفي

النشبية (الغولكورية) والأغنيات القصصية (البلاد) ، ومعظمها قصائد عاطفية بسيطة وعذبة .

هنالك أيضا بعض القضايا العامة والجزئية التي أشار إليها مما لايسمح المجال بمناقشتها جميعا ، ومنها أنه لم يجد في هذا الشعر - كما يقول - « روح الشعر الأوربي الدفاعة بالرؤى ، الوشعة بالفضائل الفلسفية والفكرية التي آخر هذه العبارات القافضة » ، وفي الحق إن الشعر المجري تنفج فيه طبيعته الخاصة التي تمثل تيارا وسطا بين الشعر الأوربي والشعر الشرقي ، هذا التيار الذي يوالم في جريانه بين العاطفة والفكرة ، والذي يمتاز بخصائصه الواضحة في موضوعاته وطريقة التناول والآداء وتركيب الصور الشعرية . هو كما أوضح الأستاذ موسى سعد الدين في مقدمته شعر يجمع بين المحلية والعالمية مثل موسيقى بارنوك » .

ولقد حاول كثير من الشعراء الذين تصفهم هذه المجموعة إقامة جسر بين الثقافة الحديثة والثقافة الشعبية لربط الشعر بالتراث الشعبي ، واسترجاع جو اللامب الشعبية والأساطير الشعبية ، وروح الغناء الشعبي وموسيقاه وبساطة أدائه ونسقه الفني التمدج باللون والابحار والصدق .

واعتقد أن الأستاذ صبرى حافظ كان في عجلة لم يتبين معها مايكس هذا الشعر من صور الحياة المجرية الشعبية ، وأرباطاتها التاريخية الطويلة ، وابحساءات الحارسات القديمة والعادات أو علاقات الحب وصور الطبيعة والحياة ، واهتزازات القلب في هذه الأشعار .

وأخيرا فهناك بعض الملاحظات الخاصة بما سماه « التركيب الشعرية » والتي عمد فيها إلى الإيهام حين اقتصر على ذكر لوفام بعض الصفحات دون تمثيل ، وكان ينبغي له أن يذكر بعض النماذج . وأن يسلح الأحكام في جو القضية وموضوعها ومازبد أن تعبر عنه ، فإن التركيب الشعرية ليست شيئا محمدا يعرف بمجرد ذكره .

كذلك فإن قضية الترجمة بالشر أو بالشعر وايضا إحدى قضية التراصية . لأنه لم يقرأ هذه القصائد في أصلها المجري ، ولم يطلع على ترجمتها النثرية ، وعلى ذلك فإن أحكامه على الصياغة لاتعتمد إلا على التخمين .

ومع كل ذلك فأنني أود أن أعبر - مرة أخرى - عن تقديري لاهتمامه بنقد هذه المختارات .

فوزي العنتيل

لهذا الموقع من القاهرة جلال غريب .. لاكتاد تصعد الطريق المؤدى الى ميدان القلعة حتى يظالمك البناء الشاهق لمسجد السلطان حسن وعمرته بمهابته المعمارية التي تفرض على الراى ابداعا قريبا من ابداع العائيد الفرونية الطليحة وجلالها .. ما من رحالة أو مؤرخ جاء مصر الا واستوقفته مملكة هذا البناء .. وهذه العبارات من المقرزى تلخص وقع ذلك المعمار الشاهق على نفوس زائريه حين يقول انه « لا يعرف في بلاد الاسلام معبدا من معابد المسلمين يحكى هذه المدرسة في كبر قائلها وحسن هندامها وضخامة شكلها » .

لاكتاد نطرق مدخل مدرسة السلطان حسن حتى يستحوذ عليك شعور بالجلال الفاضل امام ضخامة البناء والمرتات الشاهقة التي تلوذ الى ساحة سماوية يواجهها هذا العقد الشاهق المؤدى الى القبة. سماء اخرى يحيطها زخارف الفن الاسلامى وتلقى حصول جسديتها مشطحاته الطليحة - روائع الخط تفيض بحس فنى يخاطب الكون وترتم بالطبيعة في زخارفه النباتية ، ومقرنصات تصفى نوبا من الجمال على العمارة وإقامات زخرفية تجمع تراثهم الروح مع الحساب الهندس الذى يغيب يسر روعة الفنون الاسلامية .

في البهو السمالى الشرق بنود اخلا ترتفع تلك القبة الجميلة التي تظل مكان الوضوء .. للماه فيه قداسة يفسحها جو المكان وخيوط المشكاوات المدلاة حوله رمز لانتقاء الماء والتور في هذا الرحاب . هذا البناء هو لروعة عمارة العصر المملوكى بل هو قمة من قم العمارة الاسلامية بدأ السلطان حسن اقامته سنة ١٣٥٦ ولم يفرغ بناؤه الا سنة ١٣٦٣ ميلادية بعد وفاته بسنتين .

لا يعرف احد اين يرقد جثمان السلطان حسن الذى اعد اعظم بناء في القاهرة ليكن مستقرا له . ولكن التاريخ يحفظ اسم مهندس هذا الجامع العظيم محمد بن بيلبك الخصمى الذى قدم للعمارة الاسلامية اروع نموذج للمعبد المدرسة في كل تصور هذا الفن .



مسجد السلطان حسن

الساحة الداخلية

(التصوير عبد الفتاح عيد)

الملاف الخلفى

من طينة النيل ، ومن مواد ترسبت في باطن هذه الارض مما تحمله مياه النهر العظيم ازدهر فن الخزف على سفاف الوادى ، وعرفته مصر منذ فجر التاريخ وصحب الخزف حياة الانسان المصرى على هذه الارض وشكل منه أدوات حياته واعلى عليها الجمال ..

ومازال الخزف المصرى القديم فنا من روائع الفنون التطبيقية حاقق براعة فيما أبدعه من اشكال وما ابتكره من الوان القلادة الزجاجى البراق . وشهد العصر الاسلامى في مصر نهضة عظيمة في فن الخزف ، وقامت مدينة الفخار في الفسطاط وكانت مدينة للثقافة ومركزا للفنون تجملت فيها محترفات الفنائين والفنان صناعه الخزف ، وخرج منها الى العالم اروع ما قدمه الفن الاسلامى الى ان حرقها المسلمون عمدا في العصر الفاطمى حتى لاتقع في ايدي الصليبيين .

ولكن صناعة الخزف ظلت قائمة ... وكان العصران الفاسطامى والمملوكى من عصور الخزف الباهرة وعلى هذه السلوح الخزفية سجل الفئاتون دنيا باهرة من النباتات والحيوان والانسان في تشكيلات اتسمت بالحياة والحركة .

ومازال الخزف الاسلامى بالوانه الرائعة وتصميماته الجميلة ومقدمة الفنون التي سجلت بحرية وانطلاق خيالات الفنان وتصيراته الجمالية .

صحن من الخزف
تحف الفن الاسلامى
القاهرة

(التصوير عبد الفتاح عيد)